THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF
THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.

List 12

5068. 0.

VAN GOGH

ET

LES PEINTRES D'AUVERS sur OISE

ORANGERIE DES TUILERIES

VAN GOGH

et

LES PEINTRES D'AUVERS-sur-OISE

26 NOVEMBRE - 28 FÉVRIER

INTRODUCTION DE

L. VAN RYSSEL (Paul Gachet fils)

PRÉFACE DE

GERMAIN BAZIN

NOTICES

d'ALBERT CHATELET

ÉDITIONS DES MUSÉES NATIONAUX

1954

Paris, le 30 octobre 1954.

Monsieur le Directeur,

Le miracle impressionniste se poursuit sous nos yeux ; ce fut d'abord cette éclosion d'une pléiade d'artistes que rien ne put détourner de leur destin, ni la misère, ni l'opprobe ; puis la formation d'un milieu d'amateurs, résolus à faire triompher leur goût sur celui d'une société qui hurlait au scandale et bientôt de l'imposer à l'Etat lui-même. L'exemple donné par Caillebotte qui léguait aux Musées toute sa collection en 1894 fut bientôt suivi par Moreau-Nélaton en 1906, par Camondo en 1911. Après la première guerre mondiale, la donation était devenue le mode d'accroissement normal des collections impressionnistes du Louvre ; tandis que les libéralités portant sur quelques tableaux se multiplient, en 1922 Claude Monet remet à l'Etat tout un ensemble de ses Nympheas, *et en 1937 le Louvre prend possession de 50 tableaux, légués par Antonin Personnaz. Aujourd'hui, sur les 362 tableaux impressionnistes que possède notre Musée, près de 90 % sont entrés grâce à la générosité des amateurs ! Je ne crois pas qu'il existe dans l'histoire des musées un pareil exemple de mécénat ; même les grandes donations dont bénéficient les Musées américains ne sont pas comparables à celles-ci, car elles procurent à leurs auteurs des avantages fiscaux qui sont refusés aux bienfaiteurs des Musées de France. Il faut qu'il ait été bien pur le prestige de ces héros de la peinture pour que la plupart de ceux qui en avaient été les témoins, aient considéré comme un devoir de faire don à la Nation d'un ou plusieurs des chefs-d'œuvre qu'il avaient su reconnaître.*

Cependant il était normal qu'un ensemble ainsi formé présentât certaines lacunes, car il reflétait le goût des amateurs français, plus portés vers les impressionnistes purs que vers les artistes qui, dépassant le mouvement, annonçaient l'art moderne. Ce sont

ces lacunes que le Louvre s'attache à combler maintenant, dans la faible mesure des crédits dont il dispose ; mais il était dans nos collections un défaut qu'il nous paraissait impossible de jamais pouvoir corriger, tant sont énormes les prix atteints par les œuvres de cet artiste dont notre temps s'est passionnément épris. Et cette lacune portait sur un des plus grands maîtres de la peinture : Van Gogh. C'est alors que le miracle dont depuis cinquante ans bénéficient le Louvre et la France, refleurit sous la forme du fin sourire de M. Paul Gachet. M. Paul Gachet pratique l'art de la donation d'une façon qui ménage, chez les conservateurs comblés par ses largesses, la joie de recevoir ; depuis 1946, *il est devenu pour le Louvre une sorte de bienfaiteur perpétuel. Associé à sa sœur Marguerite, en* 1949, *il faisait entrer au Musée trois admirables portraits de la « famille d'Auvers » ; celui de Guillaumin par lui-même, puis par Van Gogh deux œuvres splendides, le fameux auto-portrait sur fond de flammes bleues et l'effigie du docteur Gachet. Ces prestigieux émissaires étaient suivis, deux années après, de tout un ensemble comprenant entre autres l'*Eglise d'Auvers *par Van Gogh, trois Cézanne, un Renoir, un Monet, deux Pissarro, deux Guillaumin, un Sisley ; ainsi le sanctuaire conservé pieusement par M. Paul Gachet dans la fameuse maison d'Auvers, se trouvait peu à peu transféré dans une salle du Louvre ; par le même geste, M. Gachet n'hésitait pas à se défaire de nombreux objets qui étaient pour lui des souvenirs plus précieux peut-être encore que des objets d'art. Cette donation suscita dans le monde entier un immense intérêt ; un journal de New-York télégraphia au Louvre pour demander l'exclusivité de la reproduction en couleurs de l'*Eglise d'Auvers, *encore inédite. Qui pouvait penser alors que M. Gachet méditait déjà de remettre au Louvre un ensemble plus important encore de chefs-d'œuvre ? Six Van Gogh, dont un dessin, quatre Cézanne, trois Guillaumin, un Pissarro, un Constantin Guys ont quitté cette année la maison d'Auvers pour rejoindre les deux donations précédentes. En ce qui concerne les peintures de Van Gogh, le total des libéralités dues à M. Gachet se monte à huit toiles, la moitié de ce que possède le Louvre qui, après avoir été le plus pauvre, devient l'un des Musées les plus riches en œuvres de ce maître (certains musées de Hollande mis à part) ; parmi ces*

tableaux figure les Chaumes à Cordeville, l'une des œuvres-clés de l'artiste et trois peintures encore inédites !

Il convenait de mettre en valeur d'une façon toute particulière une telle libéralité ; vous avez bien voulu, Monsieur le Directeur, accueillir avec faveur ma proposition de réaliser à l'Orangerie une idée chère à M. Paul Gachet, en réunissant autour des œuvres et objets provenant de la maison du Docteur, des tableaux, dessins ou gravures, exécutés à Auvers ou sur les sites voisins par les nombreux artistes qui fréquentèrent cette région, depuis l'âge romantique jusqu'au Fauvisme. Il se trouve en effet que ce village et les campagnes illustrés par Van Gogh, furent pendant un siècle un véritable foyer d'attraction pour les peintres paysagistes ; montrer le rôle joué dans l'histoire de la peinture moderne par ce village de l'Ile-de-France est précisément le but de cette exposition.

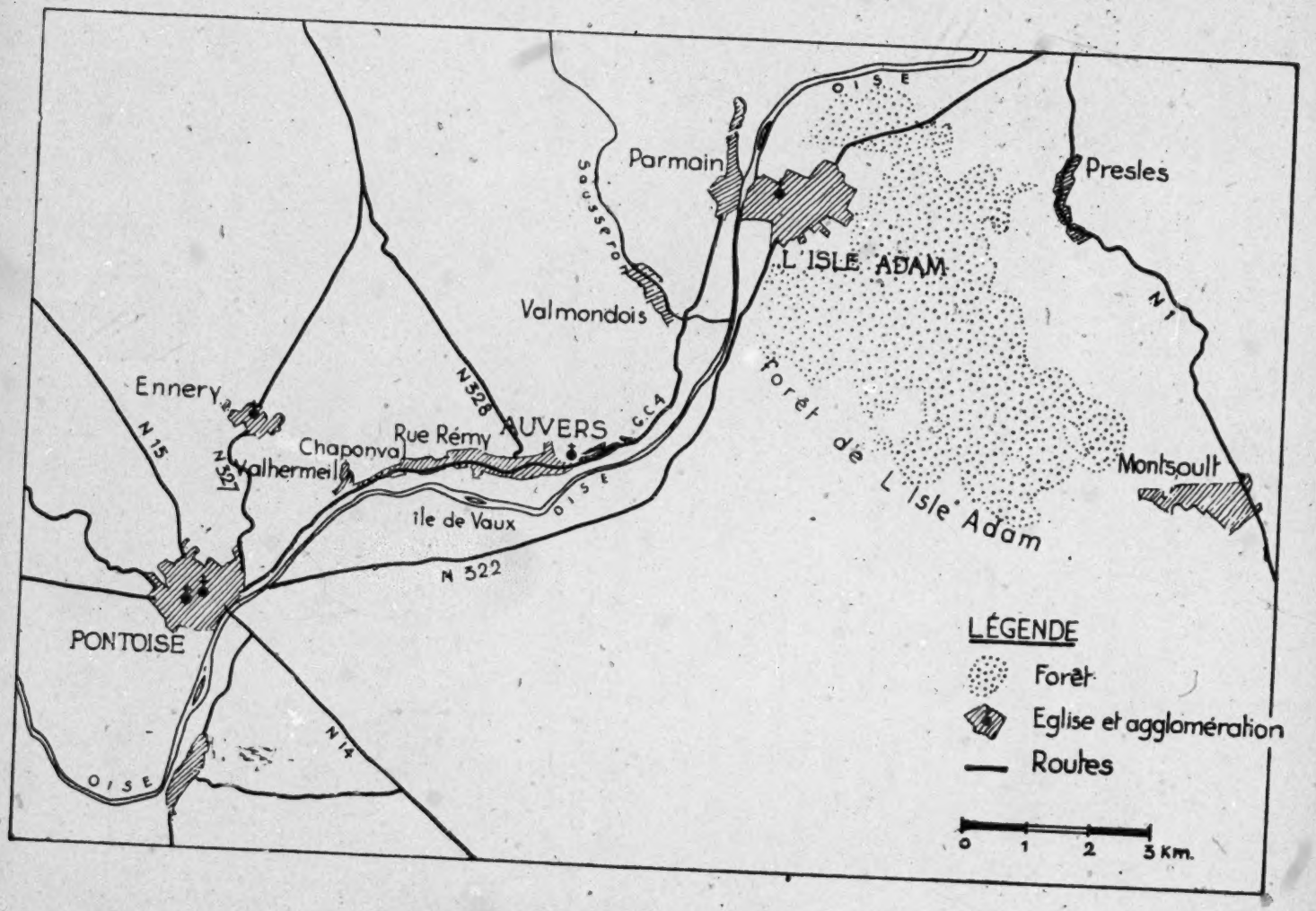
Une telle manifestation groupant des œuvres s'étendant sur plus d'un siècle, requit des concours nombreux. Que soient remerciés ici tous ceux qui, amateurs ou conservateurs de Musée, se sont montrés empressés à prendre part à cet hommage rendu à M. Paul Gachet et à la mémoire de son père ; notre gratitude doit aller aussi à tous ceux qui nous ont aidés, M. Albert Châtelet et moi-même, à réunir œuvres et informations. Il va sans dire que la plus précieuse source de renseignements fut M. Gachet lui-même, qui minutieusement depuis tant d'années a accumulé notes et souvenirs sur toutes les illustrations d'Auvers-sur-Oise ; à tout ce que nous lui devons, s'ajoute notre reconnaissance pour l'autorisation qu'il nous a donné de reproduire un texte de lui, précieux pour l'historien, et qu'il avait fait paraître il y a quelques années dans le journal L'Ile-de-France ; n'a-t-il pas poussé l'obligeance jusqu'à revoir lui-même les notices de ce catalogue ? M. Kaganovitch, qui connaît bien les collections suisses, nous a aidé à retrouver certaines œuvres ; avec son amabilité coutumière, M. Georges Wildenstein nous a procuré de notables indications, extraites de ses précieuses archives ; grâce à M. Diéterle enfin, qui depuis cinquante ans amasse des notes sur Corot, nous avons pu retrouver deux des quatre peintures décoratives, exécutées par l'artiste pour la maison de Daubigny.

Il importait que cette exposition sur un sujet encore tout à fait inédit laissa une trace dans la bibliographie. C'est à quoi s'est employé mon collaborateur Albert Châtelet, chargé de mission au Département des Peintures, en rédigeant le catalogue dont j'ai l'honneur de soumettre ci-joint les épreuves à votre approbation. Groupant des objets de toute nature et des œuvres des peintres les plus divers, un tel catalogue est naturellement fort complexe ; on s'est employé à montrer pour chaque artiste, pour chaque œuvre, le lien d'attache à cette région qui, au bord de l'Oise, de l'Isle-Adam à Pontoise, comprend presque en son centre, ce village d'Auvers-sur-Oise, devenu grâce à Daubigny, à Cézanne, à Van Gogh, à Pissarro et à tant d'autres, dont le docteur Gachet et son fils ont entretenu en ces lieux la mémoire, un des noms glorieux de la peinture. Les notices de certaines œuvres de Van Gogh ont présenté de particulières difficultés critiques ; si abondants sont les témoignages relatifs à Vincent, émanant le plus souvent de lui-même, qu'il n'est pas surprenant de voir parfois cette richesse tourner à quelque confusion ; de certaines imprécisions, n'est-il pas arrivé qu'on ait voulu tirer des conclusions paradoxales ?

J'espère, Monsieur le Directeur, que vous voudrez bien donner votre assentiment à ce travail et je me félicite de cette occasion qui m'est offerte de vous renouveler l'expression de mon très respectueux dévouement.

GERMAIN BAZIN,
Conservateur en chef
du Département des Peintures,
des Dessins, de la Chalcographie
et de la collection de gravures
et de dessins Edmond de Rothschild.

Vu et approuvé,
le Directeur des Musées de France,
GEORGES SALLES.


OISE
Parmain
Presles
Sausseron
L'ISLE ADAM
Valmondois
N1
Ennery
N328
AUVERS
GC4
Rue Rémy
Chaponval
Valhermeil
N15
N321
Forêt de L'Isle Adam
Montsoult
OISE
Ile de Vaux
N 322
PONTOISE
N14
OISE
LÉGENDE
Forêt
Eglise et agglomération
Routes
0 1 2 3 Km.

LES ARTISTES A AUVERS

par L. Van Ryssel (Paul Gachet fils)

« Auvers... c'est gravement beau ; c'est de la pleine campagne, caractéristique et pittoresque... »

VAN GOGH.

Dans le monde de l'Art, le nom d'Auvers-sur-Oise est, aujourd'hui, presque universellement connu.

Sans doute l'ancien village a, comme tant d'autres, son histoire mais aucun fait saillant ne le distingue vraiment de ses voisins, tandis que la pléiade d'artistes et surtout les quelques grands Maîtres qui l'habitèrent l'ont marqué à l'attention de certains, éternellement.

Une colonie artistique, d'ailleurs assez mal connue, lui a taillé une réputation dans le genre de celle de Barbizon, presque aussi ancienne et tout aussi curieuse.

Mais la Gloire, comme la Fortune, est souvent lente à venir et, comme nul n'est prophète en son Pays, c'est plutôt à l'étranger que cette renommée a pris naissance.

Ceux qui l'ont bâtie de leurs peines et de leur talent ; les contemporains et leurs amis qui l'ont pressentie ont depuis longtemps disparu.

Il y a près de quatre-vingt-dix ans, Charles Daubigny s'installait à Auvers ; c'est, en effet, vers 1860 qu'il revint dans le Pays avec l'intention d'y rester. Comme la plupart des artistes, il se déplaçait facilement et son habitat fut, en réalité, assez intermittent.

Nourrisson à Valmondois, comme Geoffroy-Dechaume, puis adolescent, amateur d'escapades, il n'ignorait rien d'une région, alors, fort pittoresque, où il suffisait de suivre le fil de l'eau, ses amours, pour passer tout tranquillement de l'inextricable vallée du Sausseron verdoyante et sauvage, dans celle plus spacieuse de l'Oise dont les bords lui furent chers.

Après pas mal de pérégrinations à la poursuite du motif, il éprouva le besoin de se retremper dans l'atmosphère de sa jeunesse et revint travailler à Valmondois. Ce serait méconnaître Daubigny de se figurer qu'il allait rester là. En 1847, il écrit cependant : « Je ferai mieux de revenir et d'aller quelque temps chez la mère Bazot (1) qui après tout est le pays le plus varié de lignes que je connaisse des environs de Paris. »

L'artiste ne se contente cependant pas de Valmondois ; il est on ne peut plus parisien au Quai d'Anjou, avec son ami Geoffroy-Dechaume, et, en dehors des grandes randonnées en Normandie et en Bretagne, outre les excursions avec « le Bottin » sur la Seine et sur l'Oise, il se sent attiré par le charme campagnard d'Auvers et des bords de l'Oise, où il vient à plusieurs reprises.

Enfin, en 1860, il annonce à Henriet : « J'ai acheté à Auvers un terrain de 30 perches, tout couvert de haricots et sur lequel je planterai quelques gigots si vous venez m'y voir, sur lequel on est en train de me bâtir un atelier de 8 mètres sur 6, avec quelques chambres autour, ce qui me servira, je l'espère, pour le printemps prochain. Le Père Corot a trouvé Auvers très beau et m'a bien engagé à m'y fixer, une partie de l'année. Désirant faire des paysages rustiques avec figures, je serai vraiment bien là, au milieu d'une petite culture et où les charmes ne sont pas à vapeur. »

Ce fameux champ de haricots était situé aux Vallées, un coin charmant et tranquille, un peu perdu dans la verdure, entre le Parc du Château et le Domaine des Colombières.

---

(1) Chétif à sa naissance, Ch. Daubigny avait été mis en nourrice à Valmondois, chez cette brave paysanne dont il conserva un souvenir ému.

L'ami Oudinot, le peintre-architecte aux multiples talents chargé du plan, fit un devis magnifique que le futur propriétaire dut réduire. Bref, un an plus tard (1861), le bâtiment était terminé.

Jusque-là, l'artiste avait, à chaque saison, logé dans une maisonnette en haut de la ruelle des Callepont, près de l'église : trois pièces exiguës pour toute la famille, mais situées à deux pas du café de la Station tenu par Partois, où le repas, la partie de bouchon et les causeries du soir dans la fumée des pipes réunissaient souvent toute la bande, c'est-à-dire, les Daubigny, Corot, Daumier, Oudinot, Geoffroy-Dechaume, Léonide Bourges, ses parents et le graveur Penel.

Daubigny comptait alors pas mal d'amis et de nombreux élèves : ces derniers étaient plus ou moins des camarades de Karl ; c'est aux Vallées que les uns et les autres venaient voir le Maître : presque tous donnèrent, dans le pays, quelques coups de pinceau ; certains même y restèrent.

La liste est longue, on ne peut citer que les principaux visiteurs : Français, Harpignies, Hannoteau, Allongé — que Coquiot qualifie d'inutile, — Jules Dupré — le Solitaire de l'Isle-Adam —, Damoye ; Guillemet, Perret, père et fils ; Beauverie, Delpy, de Groisseilliez, Pelouse (de Pierrelaye), Charles Jacque qui peignit des moutons dans le second atelier des Vallées et même Berthe Morisot, d'abord élève d'Oudinot avant de devenir fervente admiratrice de Manet dont elle épousa le frère.

Bien que Corot ait goûté le charme du pittoresque village au point d'inciter Daubigny à s'y fixer, lui-même n'y a pour ainsi dire point travaillé : Robaut cite seulement quelques croquis et quatre petites toiles, d'ailleurs peu caractéristiques.

Son souvenir subsiste cependant aux Vallées, non plus avec les panneaux qu'il a peints dans le vestibule, mais dans l'atelier, décoré d'après ses cartons par Charles Daubigny aidé de son fils et d'Oudinot : malheureusement, ce sont des motifs d'Italie qui n'ont rien à voir avec le vieil Auvers.

La mort de Daubigny en 1878 — l'Exposition Universelle aidant — fit venir en France beaucoup d'étrangers.

Le commerce du tableau avait déjà fait connaître, particulièrement en Angleterre et en Amérique, les Maîtres de Barbizon, ainsi que Daubigny, alors seul représentant réputé de la future Ecole d'Auvers.

Les touristes et surtout les artistes poussèrent naturellement jusqu'à Auvers ; quelques-uns y étaient déjà ou s'y fixèrent comme Sprague-Pearce, de Boston, élève de Bonnat, et sa femme Antonia ; Wyckenden, peintre-lithographe anglais, élève d'Hébert et d'Oliver Merson.

Une fois établie, la réputation se poursuivit, un peu vague, avec plus ou moins d'engouement : elle durait encore en 1890 et Vincent a pu écrire : « A côté de la maison où je suis, il est venu s'établir toute une colonie d'Américains qui font de la peinture, mais je n'ai pas encore vu ce qu'ils font. »

Au début de son séjour, également, Vincent écrit encore : « Mmes Daubigny et Daumier — à ce qu'on dit — restent encore ici, au moins je suis sûr que la première y reste. »

Or, Mme Daumier habitait Valmondois, quant à Mme Daubigny, après la mort de Karl, survenue à Auvers le 24 mai 1886, elle se rapprocha de son autre fils Bernard et demeura surtout près de la gare.

C'est là que Vincent obtint la permission de peindre dans la propriété.

Il ne faut pas confondre « l'atelier des Vallées », souvenir magnifique de l'apogée du Maître, témoin précieux d'un mouvement important dans le Paysage français, avec ce « Jardin de Daubigny » si curieusement illustré par Van Gogh.

Située en face la gare, cette seconde propriété, ultime acquisition de Daubigny, avait été remaniée par son gendre l'architecte Lenfant ; dans les vieilles bâtisses transformées, méconnaissables, un atelier était prévu, mais le Maître n'y travailla jamais, il ne l'habita même pas ; c'était un an avant sa mort et c'est à Paris loin des bords de l'Oise qu'il s'éteignit le 19 février 1878 : l'année suivante presque à la même date son ami Daumier mourait à Valmondois.

En 1872, Camille Pissarro quitte Louveciennes pour revenir travailler à Pontoise qu'il a déjà exploré à plusieurs reprises avant la guerre.

Naturellement, sa production est avant tout très pontoisienne, cependant les cultures à flanc de coteau, les champs sur le plateau, les vallons boisés où sont blotties les vieilles maisons ainsi que les bords de l'Oise le retiennent autant, sinon plus, que la ville elle-même.

Installé à l'Hermitage puis au Pothuis, c'est surtout vers l'Est qu'il s'évade. Il peint les prés au Chou, les coteaux au Valhermeil, dépasse souvent la Sente et s'avance plus encore dans Auvers, jusqu'au Grés et la rue Rémy dont il a fixé le très curieux aspect avec des chaumes partout : une toile aujourd'hui aussi précieuse au point de vue technique que documentaire.

A l'automne de cette même année 72, Guillaumin vint faire visite à son ami, le Dr Gachet, médecin parisien, depuis peu propriétaire d'une maison de campagne située, précisément, rue Rémy (actuellement des Vessenots).

Il était accompagné de Cézanne, également lié avec Pissarro.

A part quelques natures mortes et des pochades peintes chez le Dr Gachet, Guillaumin n'a pas travaillé dans le pays, malgré les retours qu'il fit plus tard chez son ancien camarade Murer, mais sa première « planche » et la plupart de ses petits « cuivres », ainsi d'ailleurs que ceux de Cézanne, furent « mordus » chez le docteur.

C'était alors les « préliminaires » de la « naissance » des futurs « Impressionnistes » ; période critique d'essais, de recherches techniques, bases du mouvement de rénovation tenté par la pléiade des « Indépendants ».

Cézanne, déjà en possession d'un solide métier de constructeur, bâtissait depuis longtemps d'extraordinaires natures mortes et des compositions d'une vigueur toute particulière, mais ses paysages restaient sombres, sans soleil ; il lui fallut opérer une révolution : changer de palette.

Influencé par l'exemple de Pissaro, encouragé par Guillaumin avec lesquels il se concertait, il résolut — malgré sa situation difficile — d'aller étudier le paysage exclusivement sur nature pour y découvrir, dans la lumière, le jeu des colorations : l'année suivante (1873), il était à Auvers, avec femme et enfant.

Les écrivains d'Art, biographes de Cézanne, n'ont que vaguement mentionné ce séjour sans aucune allusion à sa répercussion formidable sur la technique de l'artiste.

On ne saurait trop le répéter : c'est une période de transition, difficile, courte mais décisive, avec des œuvres les plus complètes, le mieux écrites — en un mot — les plus peintes, celles qui eurent réellement — en dehors de toute influence étrangère — l'acquiescement intime et total du peintre.

Quoique emballé par le plein air et plus spécialement préoccupé par le paysage, il fit de merveilleuses séries de fleurs et de natures mortes, généralement peintes à l'atelier du Dr Gachet, qui lui avait dit, comme il dira plus tard à Van Gogh : « Venez travailler à la maison quand vous voudrez. »

De probants résultats existent aujourd'hui qui réduisent à fort peu de chose la prétendue mésintelligence philosophique entre le peintre et le médecin.

La même année (1873) eurent lieu — également à la maison du docteur — ces curieuses réunions aquafortistes, méconnues actuellement, auxquelles on doit les rarissimes estampes de Cézanne.

Celui-ci, en effet, s'était exceptionnellement exécuté, incité surtout par le docteur et gagné par Pissarro et Guillaumin.

A l'encontre de Pissarro qui demeura une dizaine d'années à Pontoise, le séjour de Cézanne à Auvers fut bref et, presque, sans lendemain.

Sauf chez deux ou trois amis, Pissarro, Gachet, Murer, le souvenir local de ce passage n'exista pour ainsi dire jamais.

On l'ignore encore aujourd'hui — la maisonnette qu'il habita de même, d'ailleurs, que la « Maison du Pendu » — transformées, sont devenues méconnaissables.

A l'époque, habitaient encore dans le pays des artistes — déjà nommés — plus ou moins disciples de Daubigny : Mlle Bourges, Beauverie, Damoye, Delpy, de Groiseilliez, Perret, auxquels il faut ajouter les graveurs Martinez, Rajon, Taiée, Buhot.

En 1880, Murer vint demeurer au « Castel » qu'il s'était fait bâtir et installa à Four, sa magnifique collection d'Impressionnistes.

Guillaumin, Pissarro, Vignon, Renoir, ses intimes et ses Maîtres vinrent maintes fois le voir et « crayonner » chez lui. Cependant, sa parenté picturale est plutôt avec Sisley, l'ami dont il se réclame le moins.

La spéculation ne l'a pas exploité : sa peinture comme ses romans sont inconnus et le côté curieux de son rôle de Mécène désargenté a été presque exclusivement présenté comme froidement spéculatif. A défaut de gloire accordée au Génie, il mérite mieux que l'oubli ou la médisance.

Au printemps de 1890, Vincent Van Gogh quitta le Midi et vint à Auvers.

Encore souffrant, obsédé par sa réclusion à Saint-Rémy, il aspire à revenir vers le Nord : il veut revoir son frère et travailler quelque part à la campagne, pas trop loin de lui, n'importe où excepté à Paris, dont il redoute la vie agitée. Tout naturellement, Théodore s'adresse à Pissarro, celui-ci n'est plus à Pontoise, mais il pense de suite au calme village d'Auvers et lui recommande l'ami Gachet.

Le 20 mai, Vincent débarque avec armes et bagages.

Il a tôt fait de prendre contact avec ce long pays et, dès son arrivée, il s'écriera, comme Corot autrefois :

« Auvers est bien beau »
et il explique :

« Beaucoup de vieux chaumes — entre autres — ce qui devient rare. »

« C'est gravement beau ; c'est de la pleine campagne caractéristique et pittoresque. »

Enthousiasmé, heureux d'un changement qui s'annonce salutaire, il profite d'un été magnifique et travaille — selon son habitude — comme un forcené.

De Cordeville jusqu'au Grès, on peut retrouver les sites qu'il a choisis, sans préjudice de la plaine dont il a brossé quelques toiles merveilleuses, des fleurs extraordinaires, une demi-douzaine de figures qui sont autant de portraits, plus quelques compositions curieuses nouvellement interprétées.

Tout cela à la cadence moyenne d'une toile et demie par jour, dont plusieurs N° 30, et les dessins ou croquis non compris.

Les rares loisirs qu'il s'accorde, il les passe le plus souvent chez le Dr Gachet, mais les causeries se terminent invariablement par quelque toile ou croquis.

Le 25 mai, le Dr Gachet — comme il fit pour Cézanne — lui met le cuivre en main et presque séance tenante, il tire une épreuve de « l'Homme à la Pipe », son unique eau-forte.

Il ne devait demeurer à Auvers que soixante-neuf jours ; au soir du 27 juillet, repris d'un accès de sa maladie, dans une crise de désespérance, il se tue.

Il n'avait que trente-sept ans et quatre mois !

Le 30, son frère et quelques amis l'accompagnaient au cimetière d'Auvers.

Le drame ne dépassa guère le quartier de la mairie où il logeait.

C'était — en somme — un fait-divers banal, mystérieux, sans témoin : un peintre hollandais, inconnu, taciturne, à peine remarqué, se suicide, le soir, on ne sait où, ni pourquoi, ni comment : on l'enterre à Auvers... et c'est tout !

L'événement ne fit pas plus de bruit que lorsque Andréas, peintre rouennais, ami de Murer, en villégiature à Four, se noya en se baignant dans l'Oise : toutes les promesses d'un beau et honnête talent anéanties !

Quant à Vincent, la France avait été pour lui comme une

seconde patrie : il n'est pas douteux que l'Impressionnisme lui révéla son Chemin de Damas.

L'Homme — volontairement — parti... restait l'œuvre : un travail formidable.

Finie la misère. Terminées les souffrances !

La gloire commence.

Elle est devenue universelle.

Aujourd'hui, des paysages qu'il a si brillamment enluminés, auxquels il a donné le mouvement, avec une parcelle de sa propre vie, portent le nom d'Auvers-sur-Oise, dans presque toutes les capitales du monde.

Un jeune Hollandais, le peintre Anton Hirschig était chez Ravoux, en même temps que Vincent ; ni l'un ni l'autre n'a mentionné la présence, dans le pays, de leur confrère et compatriote Siebe ten Gate.

Gustave Van der Does, paysagiste, mort jeune, se trouvait à Auvers en 1904. Sjollema et Abbing n'y vinrent que plus tard.

Outre la colonie d'Américains dont il parle, Vincent cite encore Walpol Broocke de Sidney et Louis Dumoulin, qu'il envie d'avoir été au Japon.

Dans le bas de la rue Boucher, Mme Lecomte — une élève de Carolus Duran — avait fait d'une vieille grange, un atelier spacieux ; il fut, dans la suite, occupé par Emile Boggio ; tous deux morts à Auvers reposent au cimetière.

Les frères Goeneutte et leur famille avaient loué l'ancienne maison du graveur Martinez : Norbert et Charles y imprimèrent pas mal de leurs jolies eaux-fortes ; certaines planches du Dr Gachet y passèrent également.

Dunki, Damblans se firent connaître comme illustrateurs.

Léon Bastard était perché au Montel ; son cousin Ernest, peintre et graveur, habitait l'Hermitage, il vint parfois travailler à Auvers et fut — en 1895 — l'un des fondateurs de la Société Artistique de Pontoise.

Vollet, Métivet demeurèrent aux Vessenots ; Cordey (d'Eragny) fit à plusieurs reprises d'importants séjours, à Four, chez son ami Murer. Il s'était formé au contact des Impressionnistes avec Pissarro, Guillaumin et surtout Renoir avec lequel il était depuis longtemps lié.

Les sculpteurs ne sont pas nombreux : on peut seulement nommer Carabin qui devait exécuter le médaillon de Murer et Fagel, auteur du Monument à Daubigny.

Faverot, dessinateur et peintre, décora — longtemps après les Amis de Daubigny — le Café de la Station, du temps de Denoisié et le Café de la Paix, tenu par Mercier.

Gonzague Privat, peintre et critique d'art, demeura rue Rémy et Giran-Max, au Valhermeil : il y recevait — entre autres — ses amis Coussedière et Clary-Baroux.

Loiseau vint parfois de Pontoise tandis que Longuet, Montholon — né sans bras, avec une seule jambe — habitèrent le pays, de même qu'Emile Ottoz.

Voici encore quelques passagers : le graveur Monziès, Vignon, Steinlen, René Tener (de l'Isle-Adam) et Pierre Pilon, de Nesle-la-Vallée.

Ceci nous ramène à la Vallée du Sausseron, qu'un beau jour, de Vlaminck préféra à celle de l'Oise.

Mais qu'il peigne à Auvers ou à Nesle, le paysage représenté est avant tout un « Vlaminck » dont le « motif » importe peu.

On peut en dire autant de son élève Katuso Satomi, un des premiers artistes japonais qui avec Yassuda, Saeki, Kunimatsu vint travailler à Auvers.

Beaucoup d'autres artistes français et étrangers sont passés sans laisser de traces.

Par contre, certains noms dont les peintres ne sauraient être jaloux méritent d'être rappelés : ils illustrent le pays de façons fort différentes : Max-Meyer, violoniste, Louis Ganne, musiciens compositeurs ; l'acteur Fusier ; Paul Alexis, disciple

de Zola, compatriote et ami de Cézanne ; François Coppée et le critique Ernest Hoschedé.

Les tendances nouvelles, les différentes formes du Surréalisme n'ont pas favorisé la vogue artistique d'Auvers.

Le Paysage, combinaison de lignes et de solides géométriques, arbitrairement coloriés, peut être confectionné, froidement, à l'atelier, chez soi !

A défaut d'inspiration véritable, un peu d'imagination suffit.

Adieu, les soucis de Pissarro sur le motif.

Arrière, l'inquiétude de Cézanne pour le Plein Air.

Adieu — aussi — l'émotion de Van Gogh devant la Nature.

En ce qui concerne Auvers, la tradition a été longuement interrompue. Actuellement, on peut citer la présence de deux artistes pondérés :

Thomsen, fils du sculpteur Constant Thomsen (de l'Isle-Adam) et Jean Bouvot qui ne craint pas les grandes compositions, mais semble chercher, dans l'étude du paysage, le secret de sa personnalité.

Nous aurions désiré être complet, c'est devenu aujourd'hui presque impossible ; au demeurant, c'est alourdir inutilement une liste déjà longue de noms d'artistes d'un talent moyen voués à l'oubli, que déjà personne ne connaît plus.

D'ailleurs, la réputation artistique d'Auvers-sur-Oise est tout entière dominée par trois Maîtres et la question se résume ainsi :

Avant 1870 : Daubigny et son école.

Après 1870 : Cézanne et Vincent Van Gogh.

L. VAN RYSSEL.
(*Paul Gachet fils.*)

VAN GOGH
ET LES PEINTRES D'AUVERS

par Germain BAZIN

Montmartre, l'estuaire de la Seine et la forêt de Fontainebleau virent, au XIX^e^ siècle, les premiers efforts de notre école pour découvrir la nature. Montmartre enseigne à Georges Michel comment la terre peut servir de socle aux lourdes nuées d'orage. Dans l'antique forêt de Bière, découverte à la fin du siècle précédent par le sauvage Bruandet, les néo-classiques Bertin, Caruelle d'Aligny, Corot montrèrent les voies aux romantiques ; ses ravins parsemés de chaos de rochers leur rappelaient les âpres sites des monts de la Sabine et du Latium ; ils se plaisaient à satisfaire là leur goût des structures solides. Retrouvant les traces de Bruandet, Théodore Rousseau au contraire viendra se perdre dans la sylve pour en éprouver l'angoissant mystère. Mais, pendant ce demi-siècle, où se développaient, côte à côte et parfois sur les mêmes sites, le paysage romantique et le paysage néo-classique, peu à peu s'élaborait en Normandie, au contact de la mer et de l'estuaire d'un grand fleuve, la vision qui allait mener à l'Impressionnisme sous l'action conjuguée des Anglais et des Français, ceux-ci d'ailleurs allant parfois, comme le fit Jules Dupré, porter leur enquête jusqu'à la grande île voisine. Bientôt « l'école de Honfleur », suscitée par Jongkind et Boudin franchira le pas qui sépare le Romantisme de l'Impressionnisme.

Cependant, dans les environs de Paris, une autre région attira les peintres dès le deuxième tiers du siècle. Tandis que l'estuaire de la Seine habituait les artistes aux larges horizons, c'est sur les bords de l'Oise que quelques-uns d'entre eux allaient découvrir les charmes du paysage de rivière, à la fin du cours de ce fleuve, exactement entre l'Isle-Adam et Pontoise, à une trentaine de kilomètres de Paris. Ce furent sans doute des attaches familiales qui attirèrent dans cette région ses premiers peintres. Daubigny et Corot y eurent, en effet, leur famille de lait, la nourrice du premier étant de Valmondois, celle du second habitant le village de Presles ; on sait qu'autrefois les liens engendrés par cette seconde maternité étaient presque aussi forts que ceux du sang ; quant à Jules Dupré, son père exploitait une fabrique de céramique à Parmain et son beau-frère s'établit plus tard à l'Isle-Adam. Ce fut Dupré qui attira à trois reprises Théodore Rousseau en cette dernière localité où il peignit un de ses tableaux les plus célèbres, mais Rousseau, amant passionné des arbres, tourna le dos à la rivière, pour ne voir que la forêt, tandis que Dupré se montrait plus attiré par les prestiges de l'eau. Quant à Corot, le bon compagnon, il peignit à Auvers et à Presles, comme il fit dans tous les lieux de France où il avait quelque parent ou ami ; il allait, en effet, retrouver à Presles sa sœur de lait Mme Langlois. Auvers finit par fixer Daubigny qui vécut littéralement sur la rivière, s'étant fait construire un bateau, avec pour s'abriter des intempéries une sorte de cabine qui fit donner à l'esquif le nom de *Bottin*. A Daubigny revint donc le mérite d'explorer ce site « impressionniste » de la rivière, bordée de peupliers, parcourue de chalands paresseux, mais il l'interpréta encore en romantique, c'est-à-dire par les valeurs et non par la couleur. A Auvers, Daubigny et Corot se rencontraient, entraînant dans leur sillage de moindres sires comme Lavieille ou Charles Jacques ; Corot peindra un jour le fameux *Bottin*,

dans un tableau dont malheureusement nous n'avons pas pu retrouver la trace ; ce fut un ami de Corot, Oudinot, qui devait construire la maison de Daubigny ; Corot et Daumier la pourvurent de peintures décoratives dont quelques-unes ont pu être rassemblées à la présente exposition ; Daumier, en effet, à la fin de sa vie, vécut à Valmondois où Corot, toujours prêt à soulager un confrère malheureux, acheta au peintre presque aveugle qui allait être chassé par son propriétaire, une maison pour finir ses jours.

Ces artistes forment le premier groupe d'Auvers. Le second est constitué par les Impressionnistes. C'est aux environs de Paris, dans la banlieue Ouest, que la peinture de plein' air va, par un brusque essor, trouver sa forme définitive vers les années qui suivent la guerre de 1870. J'ai montré jadis que les Impressionnistes s'étaient rassemblés en deux groupes, selon les ateliers qu'ils avaient fréquentés à leurs débuts : le groupe un peu hétérogène de l'Académie Suisse où fréquentèrent Cézanne, Guillaumin, le porto-ricain Francisco Oller, Pissarro enfin ; le groupe plus cohérent de l'atelier Gleyre, constitué par le montpellierain Frédéric Bazille, l'anglais Sisley, le havrais Claude Monet et le parisien Renoir. Il est curieux de remarquer que les destinées de chacun de ces groupements restèrent toujours tant soit peu indépendantes, ce qui est naturel, tant sont fortes dans la vie les camaraderies nouées dans la jeunesse. Avant que n'ait lieu la dispersion de tous ces artistes, quand, après la guerre de 1870, ils travaillent en équipe, chacun des deux groupes s'oriente vers un site particulier. Les condisciples de l'Académie Gleyre gravitent autour d'Argenteuil, tandis que c'est l'Oise, et non la Seine, qui va attirer les anciens camarades de l'Académie Suisse. Pissarro, en effet, quitte Louveciennes pour s'établir en avril 1872 à Pontoise où il restera jusqu'en 1884 ; Cézanne,

venu rejoindre Pissarro à Pontoise en 1872 s'installe, à la fin de l'année, à quelques kilomètres de là, au village d'Auvers-sur-Oise. Il y passera l'année 1873. Ce sont les peintres d'Argenteuil, Monet, Sisley, Renoir, qui vont élaborer la technique impressionniste, sacrifiant tout à la séduction des apparences lumineuses, dans une contemplation sans fin des reflets sur les eaux. Quelque peu différent, cependant, est l'art que Pissarro pratique à Pontoise, et à Auvers Cézanne qui s'est mis à son école au point de copier un de ses tableaux. La rivière les attire moins que la campagne. Qu'il compose en perspective ou en largeur, Pissarro ordonne toujours son motif à la manière de Corot dont il avait écouté les leçons ; chaque printemps, l'émerveillement de la floraison des arbres fruitiers lui apportera ce que l'eau mouvante a donné au groupe d'Argenteuil : les mirages de la couleur. Cependant Cézanne est venu à Pontoise, puis à Auvers, pour demander à Pissarro qu'il l'aide à se dépendre du romantisme de sa jeunesse et de sa « facture couillarde » ; Auvers-sur-Oise sera son Rubicon, il y passera du Romantisme à la peinture moderne, en traversant la sensation impressionniste, mais il refusera le lyrisme éperdu de l'école du plein-air tel qu'on le pratique à Argenteuil, son instinct constructif le portant vers l'art plus méditatif de Pissarro.

Autour de Pissarro et de Cézanne viendront peindre Armand Guillaumin, Francisco Oller, anciens camarades de l'Académie Suisse ; et, plus docilement élèves de Pissarro, Cordey et Vignon viendront souvent les rejoindre. Il est curieux de voir que Pissarro attire dans la région des artistes « exotiques » venus de ses Antilles natales, le portoricain Oller, déjà mentionné, les cubains Aguiar et Martinez ; le fils de celui-ci a bien voulu donner au Musée du Louvre deux peintures d'Aguiar et de Oller qui figurent à la présente exposition ; l'une d'elles a été peinte d'après le même

motif qu'un tableau de Cézanne, sans doute en compagnie de celui-ci.

Tous ces artistes avaient un autre terrain de rencontre, une maison amie : la maison du Docteur Gachet à Auvers.

Cette maison avait été achetée par le Docteur Gachet en 1872. Né à Lille en 1828, celui-ci avait fait ses études de médecine à Montpellier et à Paris. Doué lui-même pour les arts du dessin, il fréquenta aussitôt les milieux d'avant-garde de la peinture. Avant la guerre de 1870, on le voyait à la Brasserie Andler où trônaient Courbet et le romancier naturaliste Champfleury ; dès cette époque, il s'intéressait à la médecine aliéniste ; ses rapports avec le graveur Meryon, qui mourut fou et misérable à l'asile de Charenton, préfigurent en quelque sorte ceux qu'il aura plus tard avec Vincent Van Gogh. Le Portrait dessiné qu'il fit de Meryon à cette époque est un document émouvant qui laisse voir quel feu dévorait l'âme de l'insensé.

Après la guerre de 1870, le Docteur Gachet n'était pas, comme on l'a dit, un « médecin de campagne » ; il avait un cabinet médical à Paris et y dirigeait une clinique en collaboration avec d'autres médecins. C'était un curieux de méthodes nouvelles. Il fut l'un des premiers à pratiquer l'homéopathie, il inaugura la thérapeutique électrique, suivit toujours avec passion le traitement des aliénés, s'intéressa à la philosophie positiviste, à l'anthropologie, à la phrénologie, à la chiromancie même. C'était un homme de caractère difficile, quelque peu extravagant ; philanthrope, mais aussi misanthrope, il avait cette nervosité que les médecins aliénistes gagnent souvent à la fréquentation de leurs malades, ce qui faisait dire à Van Gogh « qu'il était plus malade que lui ». Son aspect physique était assez extraordinaire, grâce à une abondante chevelure rousse qui le faisait appeler par un autre artiste « le Docteur Safran ».

Sa misanthropie se consolait dans la société des animaux ; dans sa modeste propriété d'Auvers, il n'avait pas moins de douze chats, cinq chiens, une chèvre, un couple de paons et une tortue.

C'est la santé de sa femme, qui devait mourir en 1875, qui l'amena à acheter en 1872 une maison à Auvers-sur-Oise. Mme Gachet y habitera à demeure et lui-même y viendra toutes les semaines. 1872 : c'est le moment où l'Impressionnisme prend définitivement son essor. Les peintres de l'école de la peinture claire fréquentent alors le Café de la Nouvelle-Athènes où trône Manet ; le Docteur Gachet les rencontre là et notamment Pissarro, Cézanne, Renoir, Monet, Sisley. Dès cette époque, il achètera des tableaux de tous ces artistes et les plus belles de ces œuvres seront données, plus tard par son fils, au Musée du Louvre.

Cézanne est alors de tous les peintres de la région celui qui se montre le plus attaché à la maison du Docteur. Plusieurs des sites qu'il peint, la *Maison du Pendu*, les *Chaumes de la rue Rémy*, sont dans les rues avoisinantes ; il a peint plusieurs fois, de face ou de profil, l'accueillante maison elle-même, sobre édifice cubique à un étage qui s'élève, à mi-pente, le dos à la falaise, entourée d'un verger et d'un potager. Le jardin lui fournit des fleurs que Mme Gachet dispose dans les vases de la maison ; plusieurs de ces vases sont aujourd'hui au Louvre par la volonté de M. Paul Gachet fils, auprès de certains des tableaux pour lesquels ils ont servi de modèle, que nous devons à la munificence du comte Isaac de Camondo ou de M. Paul Gachet. C'est à cette époque encore que, pour s'apprendre à composer, Cézanne s'essaye à la nature morte avec des objets familiers de la maison Gachet. En ajoutant une nappe et quelques pommes, il est facile de reconstituer l'une de ces natures mortes — la plus belle peut-être — avec un couteau, un

pichet et un verre, remis au Louvre en 1951 par M. Gachet.

Les visiteurs du Louvre se demandent peut-être ce que vient faire, dans une vitrine, cet humble pichet en grès. C'est un témoin émouvant, car c'est lui qui servait à contenir l'eau pour atténuer l'acide dans les gravures à l'eau-forte que faisait le Docteur ; on le retrouve représenté dans cet usage sur un dessin de Cézanne qui montre l'artiste lui-même gravant sous la direction du Docteur Gachet. Le Docteur, qui était aussi peintre, avait, en effet, la manie de vouloir apprendre l'eau-forte à tous les artistes qui venaient chez lui : Cézanne fut son élève et plus tard Vincent.

Tandis qu'il s'adonne avec une application studieuse à l'étude d'après nature, Cézanne n'est pas complètement affranchi des troubles romantiques de sa jeunesse ; ils se manifestent encore à cette période d'Auvers par des tableaux érotiques comme l'*Eternel féminin* ou la *Nouvelle Olympia*. Cette dernière œuvre, dont il existe une version antérieure, dans la manière de la période noire, aurait été provoquée par une discussion entre le Docteur Gachet et Cézanne à propos du fameux tableau de Manet, du Salon de 1865, l'*Olympia*. Par une manière de défi, Cézanne saisit sa palette et brossa cette pochade avec la prestesse de Fragonard, dans des rouges vifs, des bleus purs, des verts frais et des blancs crémeux. Ironiquement, il s'est évoqué lui-même dans ce personnage du pacha contemplant une Odalisque, que dévoile pour lui une négresse auprès d'un plateau de laque rouge sur lequel sont posés des rafraîchissements.

Fidèle d'Auvers et de la maison du Docteur sera aussi Eugène Murer, ce pâtissier-restaurateur, qui fut encore un romancier et qui posséda une magnifique collection de ces Impressionnistes, qu'il hébergeait, souvent. Sur les conseils du Docteur, il avait acheté une maison à Auvers où il s'était retiré et où il mourut en 1910.

C'est dans ce milieu paisible, qui, jusqu'ici, avait servi de théâtre aux visions calmes de Corot, Daubigny, Pissarro et même Cézanne, que vient échouer en mai 1890 le météore Van Gogh.

Il arrivait alors de l'asile de fous de Saint-Rémy-en-Provence, où il avait dû être enfermé à la suite des crises d'aliénation mentale qui l'avaient terrassé à Arles à la fin de l'année précédente, quand il se coupa le lobe de l'oreille pour se punir d'avoir voulu frapper Gauguin.

Il vient d'avoir une nouvelle crise qui a duré de février jusqu'à fin avril. Il a supplié son frère Théo de le ramener dans le Nord, pour être plus près de lui. Théo, qui est employé à la galerie de tableaux Boussod et Valadon à Paris, vient de se marier. Toute sa vie, qui fut courte, puisqu'il ne put survivre à son frère, il a témoigné à celui-ci un dévouement admirable. Il a supporté tous ses écarts, tous les excès de sa folie, parce qu'il avait compris qu'en cette tête ardente brûlait l'étincelle du génie.

Théo avait d'abord demandé à Pissarro d'accueillir son frère à Eragny. Mais Pissarro qui avait une nombreuse famille, sans doute ne se souciait pas, malgré son dévouement pour ses camarades, d'avoir près de ses enfants un homme atteint de dérangement mental. Il conseilla à Théo d'envoyer Vincent à Auvers-sur-Oise où il trouverait une campagne aimable avec de bons motifs à peindre et où il pourrait être sous la surveillance médicale du Docteur Gachet qui, précisément, était spécialiste de maladies nerveuses.

Vincent débarqua à Auvers-sur-Oise le vingt et un mai. Il arrivait fort optimiste, dans la perspective de pouvoir peindre et vivre non loin de son frère, auprès d'un médecin, ami des arts, qui pourrait le soigner de cette terrible maladie qui le hantait.

Vincent, qui ne vendit jamais qu'une seule toile dans sa vie, était entièrement à la charge de son frère ; c'était pour lui un motif de souffrance ; il ne voyait pas le moyen de sortir de cette situation et il n'est pas douteux que cela contribua à son désespoir. Aussi le bon marché de la vie à Auvers était-il fait pour le séduire.

L'artiste s'installa au café Ravoux, où on ne lui demandait que trois francs cinquante par jour ; c'est là qu'il devait mourir. Le café Ravoux existe toujours et n'a guère changé depuis ce temps, sinon qu'il a pris le nom du peintre. Le portrait du héros de la peinture sert aujourd'hui de réclame à des marques d'apéritif !

Les rapports avec le Docteur Gachet furent d'abord excellents. Le Docteur, qui n'avait jamais vu de tableau de Vincent et qui, quelques jours auparavant, l'ignorait entièrement, fut enthousiasmé par sa peinture. Il faut s'imaginer ce que cela suppose d'intelligence, de goût, de sens de l'art, d'avoir deviné le génie de Van Gogh, en 1890, même pour un homme qui avait été éduqué par les Impressionnistes ; car la sensation de l'Impressionnisme est une sensation heureuse, témoignant d'un accord intime entre l'artiste et la nature. Au Docteur Gachet, qui, depuis vingt ans, aime cette peinture, Van Gogh vient en apporter une autre qui est l'expression d'une révolte ; et le Docteur n'hésite pas à accueillir aussitôt comme un génie celui dont la peinture ne peut être jugée par d'autres que comme une manifestation de démence.

Aussitôt, il conseille à Vincent de peindre sans relâche pour se délivrer de la hantise d'une rechute. C'est là, en effet, ce qui obsède Van Gogh : il vit dans la terreur de voir sombrer sa raison définitivement. Le Docteur Gachet le persuade qu'il échappera à la crise qui le guette par une création incessante. Van Gogh, frénétique de tempérament,

n'a pas d'ailleurs besoin de ce conseil. Dans un suprême effort, et comme s'il sentait qu'il ne disposait plus que d'un répit, il va peindre en deux mois soixante-dix toiles au moins, plus d'une par jour!

Vincent fréquente assidument la maison du Docteur; il en apprécie non seulement l'accueil, mais les possibilités qu'elle lui apporte pour peindre, car, ainsi qu'il l'écrit à son frère, le 4 juin 1890 : «Mais sa maison tu verras, c'est plein, plein, comme mon marchand d'antiquités, de choses pas toujours intéressantes. Mais dans tout cela, il y a ceci de bon que pour arranger des fleurs ou des natures mortes, il y aurait toujours de quoi. »

Le jardin aussi l'inspirera ; des fleurs qui s'y cultivent, il tirera des bouquets comme jadis Cézanne ; obsédé par le Midi, il en prendra les ifs pour des cyprès et les yuccas pour des aloès, ainsi qu'il l'écrit à son frère; un jour, il peindra Mlle Gachet traversant le jardin comme une blanche fée ; ce tableau est, avec une autre vue du jardin, une des révélations sensationnelles de cette exposition, ces deux tableaux ayant été jalousement gardés inédits par M. Paul Gachet fils pour le jour où ils entreraient au Musée du Louvre. Le Docteur ne manque pas de lui apprendre l'eau-forte. Sous sa direction, Van Gogh exécute le 25 mai sa première eau-forte et qui sera l'unique : le propre portrait de son professeur. Enthousiasmé de ce procédé, il fait le projet de traduire ainsi une partie de son œuvre, mais ne l'exécutera jamais.

La planche du cuivre de l'*Homme à la pipe*, nom sous lequel on désigne le portrait à l'eau-forte du Docteur Gachet, a été donnée au Louvre par son fils. Le portrait du Docteur est peut-être plus incisif, plus mordant que le portrait peint. En gravant le cuivre d'une main nerveuse, l'artiste a pénétré le tempérament inquiet et méditatif du

Docteur ; la déformation qu'il inflige à ses traits, communique à ce visage une contraction, un spasme. La tension du trait, la nervosité de la ligne rappellent Albert Dürer et les graveurs allemands du XVIe siècle.

Bientôt Van Gogh fit du Docteur Gachet un portrait peint ; il le brossa en deux séances. Le Docteur en fut tellement enthousiasmé qu'il en demanda une réplique à Vincent. C'est cette réplique que nous a donnée M. Paul Gachet fils. Dans une lettre à son frère Théo, Vincent lui confie : « Je travaille à son portrait avec une casquette blanche, très blonde, très claire... » Cette casquette de yachtman que le Docteur Gachet aimait porter et qui intéressa tant le peintre par la valeur blanche qu'elle apportait au-dessus des cheveux de flamme du Docteur, elle nous a été conservée pieusement par son fils Paul ; racornie, rétrécie jusqu'à n'avoir plus que la dimension d'une casquette d'enfant, elle est dans une vitrine du Louvre le témoignage d'un temps passé qu'elle nous fait soudain toucher du doigt.

Il est symptomatique que ce portrait ait tellement plu au modèle. Souvent la libéralité des amateurs s'arrête devant l'interprétation que les artistes font de leur visage, car ils y mêlent beaucoup de leur propre caractère. Le fait que le Docteur ait tant aimé ce portrait prouve qu'il en avait compris l'angoisse qu'il partageait lui-même.

On voit quel rôle a joué le Docteur Gachet auprès du malheureux peintre, ravagé de doute, tant sur sa peinture que sur lui-même. Il l'a confirmé en soi. Le jour où Vincent aura perdu cette confiance en son docteur, il se livrera à un acte de désespoir.

Van Gogh peignit aussi le portrait de Mlle Marguerite Gachet jouant du piano. Cette dernière œuvre est au Musée de Bâle ; mais la palette avec laquelle elle fut exécutée, confiée par le Docteur à Vincent et restée ensuite en sa

possession, est aujourd'hui au Musée du Louvre où l'accompagnent quelques tubes de couleurs et des roseaux taillés, servant à dessiner, qui ont appartenu à l'artiste. Cette palette a toute la beauté d'un tableau ; on y voit que Van Gogh employait les tons à l'état pur, sans aucun mélange, et l'on admire sa propreté qui indique une discipline de travail, liée à une grande spontanéité d'exécution.

Bien que situé non loin de Paris, le petit village d'Auvers a subi peu de transformations depuis l'époque de Van Gogh. Aujourd'hui encore, en se promenant dans ses rues, dans les campagnes des alentours, on peut retrouver à chaque pas des souvenirs de Vincent, sous la forme des motifs qui l'ont inspiré, mais qui sont souvent difficilement identifiables, tant il les a transformés. Le simple village rustique, aux toits gris et bruns, aux maisons modestes, dont Corot, Daubigny, Pissarro, Césanne avaient évoqué sur la toile le charme paisible, va devenir, sous le pinceau de Van Gogh, une terre volcanique, où les maisons semblent tordues par quelque ouragan.

Le paysage le plus chargé d'expression que Van Gogh ait peint à Auvers-sur-Oise est sans doute la vue de l'église, tableau qui était resté inédit avant que M. Paul Gachet fils l'ait donné au Louvre, il y a trois ans, ce qui fut pour le monde entier une véritable révélation.

Comme la plupart des villages de l'Ile-de-France, autour de Paris, Auvers-sur-Oise possède une belle église du XIII^e^ siècle dont les lignes simples et élégantes appartiennent à cette sérénité, pour ainsi dire classique, qui est celle du premier art gothique. Solidement calée au sol, elle est comme l'expression de la solidité paysanne. Vue par Van Gogh, elle semble déracinée par une secousse sismique, toutes les lignes ondulent et de la classique église du XIII^e^ siècle, Van Gogh a fait un monument flamboyant;

les deux sentiers, d'où paraissent couler deux fleuves de boue, écartèlent le tableau ; le bleu de Prusse intense du ciel, bleu presque noir, est une couleur sans attache avec le réel, qui donne au tableau comme une étrange profondeur nocturne.

Devant cette église, située sur la pente du coteau, dans la partie haute du village, Van Gogh est passé souvent pour prendre le chemin montant qui accède au plateau où les champs de blé s'étendent à perte de vue. Il a aimé ces grands espaces qui lui rappelaient les plaines basses de sa Hollande natale ; il les a peints plusieurs fois en cet été de 1890 et il les a montrés une fois ondulant sous les blés d'or dont il ne devait pas voir les moissons ; d'autres fois, il a peint des nuées sombres s'accumulant et des corbeaux volant au-dessus de cette plaine ; on sent qu'il a aimé rêver dans cette solitude, loin des hommes, l'âme libérée par ce sentiment de l'espace.

C'est quelque part sur ce plateau qu'il devait accomplir le geste fatal qui allait mettre fin à ses jours. Le 27 juillet, à la fin de la journée, il était monté là avec l'intention d'y peindre, ayant apporté une grande toile. Mais il fut pris d'un découragement subit ; sans doute sa vie lui apparut vide, sa destinée sans issue lui sembla celle d'un raté ; il se tira un coup de revolver dans la région du cœur.

Depuis plusieurs jours, il sentait venir une nouvelle crise de démence. Ses relations avec le Docteur Gachet s'étaient troublées, et il sentait croître en lui, contre son médecin, une sourde irritation : « Je crois qu'il ne faut aucunement compter sur le Docteur Gachet, écrit-il à Théo, d'abord il est plus malade que moi, à ce qu'il m'a paru, ou mettons juste autant. Voilà. » Pour un motif futile, il a avec le Docteur une scène d'une grande violence. Van Gogh admirait beaucoup Guillaumin, artiste alors peu

apprécié, que Gachet estimait fort, au point qu'il avait plusieurs toiles de lui. Un jour, Vincent reprocha en termes véhéments au Docteur de ne pas avoir fait encadrer un nu de cet artiste qu'il avait dans une chambre et de ne pas reconnaître ainsi sa valeur. Pour ne point irriter son malade, le Docteur commanda un cadre au menuisier du village, mais lorsque Vincent revint, le cadre n'était pas encore livré et Van Gogh entra dans une terrible colère ; il marchait de long en large en serrant frénétiquement quelque chose dans la poche droite de son veston ; on a pensé que cet objet n'était autre que le revolver avec lequel il allait se tuer quelques jours après.

On peut voir maintenant, donné par M. Paul Gachet fils au Louvre, cette œuvre de Guillaumin qui détermina la colère démentielle du pauvre artiste.

Le Docteur comprit à cet incident que la rechute du malheureux était proche. Sur les mobiles qui ont porté Van Gogh à se tuer bien des auteurs ont erré. Van Gogh n'a pas attenté à ses jours parce qu'il était fou ; il s'est tué pour échapper à la folie, à la folie qui l'empêchait de peindre et dont l'angoisse altérait son talent. Car il sentait, en cette période infernale d'Auvers, que parfois ses moyens d'expression lui faisaient défaut ; beaucoup d'œuvres de cette période sont assez faibles ; son trait se durcit, devient sclérosé, sa technique se mécanise, sa couleur devient pierreuse ; sa touche se casse en bâtonnets qui se répandent sur la toile, exprimant la brisure de sa personnalité, la dispersion de ses facultés. Et ces œuvres, témoins de la défaillance de son génie, ont été peintes les mêmes jours que d'autres, sublimes, comme ces *Chaumes à Cordeville*, objet de la dernière donation Gachet, une des œuvres les plus fortes qu'un peintre ait conçues pour exprimer le mystère de l'homme et du monde.

L'œuvre de Van Gogh n'est pas une expression de la folie, elle est une victoire héroïque d'une lutte contre la démence : « Je lutte de toute mon énergie, écrit-il à l'asile de Saint-Rémy, pour maîtriser mon travail, me disant que si je gagne, cela sera le meilleur paratonnerre pour la maladie ». Et dans les poches du mort, on retrouva une lettre à son frère qui, pour celui-ci, fut un message posthume ; il y est dit : « Eh bien, mon travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison y a sombré à moitié. » Dans cette lutte du génie contre la morsure du démon de la folie, l'héroïque Vincent se sacrifia.

La balle que s'était tiré Van Gogh ne fut pas immédiatement mortelle. Les vêtements ensanglantés, il rentra au café Ravoux, remonta jusqu'à sa chambre et Mme Ravoux fit aussitôt appeler le médecin du village, le Docteur Mazery. Le Docteur Gachet, accompagné de son fils, alors âgé de dix-sept ans, viendra ensuite au chevet du blessé. Il était neuf heures du soir. Le malade était calme, le Docteur Gachet le rassura, l'autorisa à fumer sa pipe qu'il alluma lui-même et le quitta, laissant auprès de lui son fils qui le veilla toute la nuit ; un bouquet de Vincent remis par Théo à Paul Gachet fils, en souvenir de cette nuit, est le témoin de cette veillée pré-funèbre. M. Paul Gachet le garda longtemps, comme un secret, pour en faire don au Musée du Louvre. Le lendemain, arriva Théo que le Docteur Gachet avait pu prévenir ; la journée du 28 s'écoula paisible ; comme Théo assurait son frère qu'on parviendrait certainement à le sauver, celui-ci eut ce mot, l'un des plus désespérés qu'un humain ait prononcé au seuil de la mort : « C'est inutile, la tristesse durera toujours. »

Vincent mourut dans la nuit, le 29 juillet, à une heure du matin ; il expira très calmement, sans douleur apparente. Le lendemain matin, le Docteur Gachet dessina son

malheureux ami sur son lit de mort, dessin qui fait partie de la deuxième donation Gachet au Musée du Louvre.

Aujourd'hui, sans doute, Vincent aurait-il été sauvé. L'état de la médecine en 1890 ne le permettait pas ; en cette campagne reculée, le Docteur Gachet pouvait craindre que l'évacuation du blessé par des moyens primitifs, ne provoque une hémorragie mortelle ; l'extraction de la balle, logée profondément, et peut-être dans le sac pleural, était impossible.

Van Gogh mourut ainsi, âgé seulement de trente-sept ans, laissant une œuvre considérable et digne d'une vie plus longue, puisqu'elle comprend plus de huit cents numéros. Une importante partie de cette œuvre est consacrée à une interrogation angoissée de son propre visage. Les artistes que tourmentent les problèmes de l'âme humaine, de ses rapports avec le monde, se sont souvent complu à rechercher sur leur visage l'affleurement du mystère de l'être : Albert Durer, Rembrandt, Goya, Delacroix, Cézanne, Gauguin, Van Gogh.

Le mystère de l'art et de la vie de Van Gogh est peut-être contenu dans cet admirable portrait, exécuté sans doute à Saint-Rémy et qui nous fut donné il y a quatre ans par M. Gachet et sa sœur Marguerite.

Cette œuvre insigne, c'était le fleuron de la collection Gachet et jusqu'en 1951, elle figurait toujours à l'emplacement où le Docteur l'avait accrochée dans une chambre haute de la maison, d'où l'on admire le panorama de la vallée de l'Oise, calme paysage qui évoque ceux de Pissarro.

Voici donc Van Gogh à quelques mois de sa mort, avec la forte construction osseuse de son visage, son regard perçant ; il nous apparaît, non comme un dément, mais au contraire avec une expression d'énergie farouche, tendue

dans une lutte passionnée contre le destin. Le visage exprime un juste orgueil, puisé dans une âpre conscience de son génie ; Van Gogh s'est perçu là dans un suprême moment de lucidité pour transmettre ce dernier message à la postérité ! En réalité, ce tableau ne reflète pas le désespoir, mais une inébranlable certitude. Je ne puis m'empêcher de remarquer que la tonalité générale en est verte, couleur qui est celle de l'espérance ; la tête émerge seule d'une sorte de fluide glauque, étrange, symbole d'un autre monde.

L'étude de ce tableau par les moyens scientifiques nous a aidé à en pénétrer profondément l'intime structure. Les procédés de laboratoire fortifient et affirment notre vision par tous les moyens optiques qu'ils mettent à notre disposition. Une macrophotographie, effectuée dans une lumière légèrement frisante, nous montre l'œil nous fixant, halluciné, comme le regard figé d'un oiseau nocturne. Dans cette sorte de stupeur angoissée, on saisit ici le frisson proche de la démence.

Une lumière rasante de l'ensemble du tableau met en valeur ces flammes vertes dont l'artiste a voulu s'entourer. Le mouvement de ces flammes rejoint les torsions spasmodiques du pinceau sur la figure, de telle sorte que le corps paraît rongé par le feu. Quelle étrange idée a animé Van Gogh en se montrant ainsi ? A-t-il voulu dire qu'il se voyait comme une sorte de damné, voué au feu éternel, définitivement maudit ? Je ne crois pas que le dessein de Vincent ait été aussi tragique. La flamme est la forme symbolique de son art. C'est pourquoi il a aimé les cyprès de Provence qui, sous le vent, ondulent comme des flammes ; dans un dessin qui résume toute sa vie, Van Gogh a réuni les chaumes enneigés de son pays natal et les cyprès de la Provence. Ces flammes sont le symbole de cette ardeur à vivre et à connaître dans laquelle il a consumé sa vie ; elles sont l'expression de cette passion du feu qui s'est traduite

souvent par une véritable obsession solaire ; dans maint tableau ou dessin n'a-t-il pas montré le globe céleste, emporté dans l'espace, se rapprochant de la terre comme pour la consumer ?

Le Docteur Gachet et son fils n'oublièrent jamais le bref passage de Van Gogh à Auvers-sur-Oise ; ces deux mois laissèrent un sillage indélébile dans la petite maison d'Auvers. Les deux hommes eurent l'impression d'avoir approché un martyr, une sorte de saint de la peinture. Tous deux vouèrent à l'artiste un culte et à ce culte, Paul Gachet fils joignit celui de son propre père. Celui-ci lui avait demandé d'exécuter un médaillon de bronze qui devait orner le monument funéraire de Vincent qu'il projetait de faire élever sur la place de la Mairie à Auvers-sur-Oise. Car M. Paul Gachet est aussi, comme son père, un artiste ; il transposa dans le bronze le portrait peint. Ce médaillon est un chef-d'œuvre ; Paul Gachet a ajouté encore, par la matière du bronze, à l'impression d'énergie que dégage le portrait peint. Par humilité, il a signé ce médaillon du pseudonyme que son propre père employait pour peindre : « Van Ryssel », c'est-à-dire, en flamand, « de Lille », d'où il était originaire. Le monument ne fut pas érigé, c'est au cœur même du Musée du Louvre qu'il évoque la mémoire de Vincent unie à celle des Gachet, ses amis.

Le grand souvenir de Van Gogh fit d'Auvers-sur-Oise, en ce présent siècle, un lieu de pèlerinage où confluèrent, du monde entier et jusque du Japon, les amateurs passionnés de cet art dans lequel s'était exprimé si intensément l'inquiétude moderne. D'autres artistes qui, au sein de l'école de Paris, poursuivirent l'esthétique impressionniste, tels Loiseau et Maufra, vinrent encore peindre en ces lieux. Mais la rencontre la plus significative est celle de Vlaminck ; celui-ci, entre 1920 et 1925, exerça ses talents sur les sites mêmes où avait souffert Van Gogh auquel, entre 1904 et

1907, le maître de « l'école de Chatou » avait demandé de lui enseigner les principes de la peinture fauve. Vincent ne lui avait-il pas montré la voie, en affirmant que le site ne fait pas la peinture, mais le tempérament de l'artiste ? A Auvers comme à Arles, il n'avait pas craint de prendre pour motifs les constructions les plus banales, voire les plus laides, de l'époque contemporaine. Vlaminck recueillera cet exemple ; et à Auvers même, où Van Gogh avait peint l'hôtel de ville, il peindra la gare.

Aujourd'hui, si la partie basse d'Auvers, touchant au bord de l'Oise, tend à se vouer à la banalité des banlieues, du moins, dans sa partie haute, restée agricole, le village a-t-il gardé son caractère. La maison du Docteur Gachet, celle de Daubigny, le château, l'église, bien des modestes ruelles, et des fermes qui ont changé leurs chaumes pour des toits de tuile, évoquent toujours l'obsédante présence de Vincent. Après avoir parcouru tous ces sites, le pèlerin de l'art pourra enfin se recueillir auprès des tombes où les deux frères Van Gogh reposent côte à côte.

Théo, en effet, ne put survivre à ce frère si tendrement aimé ; moins de six mois après, le 21 janvier 1891, il mourait à Utrecht dans son pays natal. En 1913, une pieuse pensée de Mme Van Gogh-Bonger, son épouse, fit ramener le corps de Théo à Auvers-sur-Oise pour le réunir à celui de Vincent. Les deux tombes, très simples, sont fraternellement réunies le long du mur de ce cimetière, situé sur le plateau, au-dessus du village, en marge de cette grande plaine où Van Gogh, entendant, l'appel de l'infini, succomba au coup du destin.

Germain BAZIN

Les astérisques qui précèdent certains numéros indiquent les œuvres et les souvenirs donnés au Musée du Louvre, au Musée National d'Art Moderne, au Musée des Beaux Arts de Lille et au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale par Mlle Marguerite Gachet et M. Paul Gachet.

AGUIAR

Médecin et peintre amateur, comme le Dr Gachet, Aguiar était né à Cuba et appartenait au petit groupe de peintres originaires d'Amérique Centrale qui s'était regroupé autour de Pissarro. Il vint à Pontoise où l'attirait ce dernier et fit connaissance de Cézanne qu'il avait peut-être déjà rencontré à Paris. Il était aussi lié avec Oller, qui, lors de son séjour en France en 1895, semble avoir logé chez lui.

1. — **Petites maisons à Auvers.**

Derrière un premier plan constitué par un chemin de terre, une ligne d'arbustes cache la partie basse de trois petites maisons, construites à gauche au pied d'une colline. Celle-ci, constituée par une côte abrupte est barrée de l'oblique d'un chemin montant à flanc de coteau de droite à gauche.

C'est, sous un angle légèrement différent, le sujet peint par Cézanne (*cf.* n° 15). Un chemin a été introduit au premier plan et les maisons sont décentrées vers la gauche. Par ces transformations, le sujet perd de sa simplicité et prend un aspect plus anecdotique.

Toile sur carton : H. 33 *cm. ; L.* 39,7 *cm.*

Signé, daté et dédicacé, en bas à gauche : « A mon ami Martinez, Aguiar 1875 ».

Coll. : Dr. Martinez, Paris ; don de M. M. Martinez au Musée du Louvre, 1953.

MUSÉE DU LOUVRE.

LÉONIDE BOURGES

Paris, 22 janvier 1838 — Auvers, 22 janvier 1909

Fille d'un marchand de tableaux, Mlle Bourges fut l'élève et l'amie de Daubigny. Elle habitait Auvers et venait peindre avec son maître, tantôt en atelier, tantôt sur le motif. Après la mort de celui-ci, elle fut une gardienne fervente de sa mémoire

et contribua très activement à lui faire élever un monument dans le village qu'il avait si longtemps habité.

Son art reflète celui de son maître, tempéré par une sensibilité très féminine. Elle a exécuté un grand nombre de gravures pour l'illustration de plusieurs volumes.

2. — **Daubigny, souvenirs et croquis.**

Sous ce titre, Léonide Bourges publia en 1894-1895, une série de gravures retraçant le cadre de la vie familière du peintre dont elle avait été l'élève et l'amie. Trois de ces compositions sont exposées ici :

Maison de Daubigny aux Vallées.

Le bateau du peintre, le « Bottin », est amarré au premier plan à droite, parmi des arbres. La maison est un peu en retrait, au centre, voisine d'une chaumière à gauche.

H. 13,5 *cm.* ; *L.* 21,7 *cm.*

Signé, en bas à droite : « L. Bourges ».

BIBL. : Jean Laran et Jean Adhémar, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Inventaire du fonds français après 1800, t. III, Paris 1942, nº 4.

Peintures dans le vestibule.

A gauche, le *Printemps* de Daubigny, à droite, son pendant le *Don Quichotte* de Daumier (*cf.* nº 35). Au centre, une peinture de l'Atelier, l'une de celles qui furent exécutées sur des dessins de Corot par Oudinot et Karl Daubigny.

H. : 17 *cm.* ; *L.* 25,5 *cm.*

Signé, en bas à droite, « L.B. ».

Une légende est gravée en écriture manuscrite : « Le printemps de Ch. Daubigny — Don Quichotte de Daumier — Par la porte entrouverte nous voyons une des peintures de l'atelier. La salle à manger est gaie et artistiquement décorée »

BIBL. : J. Laran et J. Adhémar, Inventaire (op. cit.) nº 8.

L'Atelier.

Il est couvert d'une charpente apparente en bois. Sur le mur du fond, l'une des grandes peintures qui furent exécutées par Oudinot et Karl Daubigny d'après Corot. Sur un chevalet à droite est posé

le dernier tableau de Karl Daubigny, près d'une boîte de peinture ouverte sur une table voisine.

H. 20,5 *cm.* ; *L.* 14,7 *cm.*

Signé, en bas à gauche : « Léonide Bourges ».

Coll. : Dépot légal, 1894.

Bibl. Jean Laran et Jean Adhémar, Inventaire (op. cit.), nº 18.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES.

PAUL CÉZANNE

Aix-en-Provence, 19 janvier 1839 — 22 octobre 1906

A l'automne 1872, Cézanne s'installe à Pontoise d'abord, puis à Auvers-sur-Oise. Il y restera jusqu'aux premiers mois de l'année 1874. Il était attiré là par son ami Pissarro et peut-être aussi par le Dr Gachet qu'il connaissait sans doute déjà pour l'avoir rencontré à la Nouvelle Athènes. Comme plus tard Van Gogh, il ira travailler chez le docteur, utilisant parfois les objets familiers de la maison d'Auvers dans ses compositions. C'est celui-ci qui l'initiera à la gravure.

Cette période marque dans son art une transformation radicale. Sous l'influence de Pissarro, il s'initie à la manière claire. Cependant, il n'adopte jamais tout à fait l'esthétique impressionniste. Plus que la lumière, la forme l'intéresse et il cherche toujours, à travers la fragmentation de la touche, à la retrouver. Un paysan qui avait vu travailler les deux peintres côte à côte disait : « M. Pissarro, en travaillant, piquait et M. Cézanne plaquait. » Cette simple remarque révèle déjà toute la différence des deux tempéraments.

Plus tard, Cézanne revint encore à Auvers et à Pontoise pour de plus brefs séjours, rendant visite à ses amis Pissarro et Gachet. En 1877, notamment, il travaille à Pontoise et il y séjournera presque toute l'année 1881. Les œuvres qu'il peint alors dans la région sont marquées par une tendance constructive beaucoup plus développée et la fragmentation de la touche a presque laissé place à l'usage de larges à-plats.

***3. — Les accessoires de Cézanne.** PL. III

Sur un coffre dont la partie haute forme la base de la composition, sont groupés dans les plis d'une étoffe brune des objets divers : un sujet en faïence, à gauche, une plume sur le médaillon du sculpteur Solari, une bouteille d'encre au centre, deux pommes et une serviette dans son rond vers la droite.

Le médaillon est un autoportrait du sculpteur Solari, ami de Cézanne. Il avait été cassé au cours d'un voyage d'Aix à Paris, puis le peintre l'offrit au Dr Gachet le reconstitua, et c'est reconstitué qu'il figure maintenant dans les souvenirs de Cézanne offerts au Louvre par M. Paul Gachet. Le titre de ce tableau lui fut donné par son premier propriétaire.

Carton transposé sur toile : H. 60,5 cm. ; L. 81 cm.

Non signé.

Peint vers 1873.

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

EXP. : Exposé, ici, pour la première fois.

BIBL. : Georges Rivière, Le maître P. C., Paris 1923, p. 199 ; Lionello Venturi, C., Paris 1936, nº 67, p. 80 et rep. t. II, pl. 15 ; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Docteur Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 24 ; Paul Gachet, Souvenirs de Cézanne et de Van Gogh, Auvers 1873-1890, Paris 1952.

MUSÉE DU LOUVRE.

***4. — Bouquet au dahlia jaune** PL. IV

Une draperie à fleurs tombe de l'angle supérieur gauche et forme une sorte d'écran triangulaire, avant de recouvrir une table dont on distingue le rebord au premier plan. Devant cet écran, un pichet de grès bleu et un vase, à gauche, sont groupés près d'un bouquet de fleurs où dominent deux dahlias.

Cette toile a été peinte dans la maison du Dr Gachet qui prêta la cruche de grès (*cf.* nº 114), et la draperie à fleurs que l'on retrouve aussi dans une *nature morte* de Guillaumin (*cf.* nº 69). C'est probablement l'un des premiers bouquets peints à Auvers, antérieur au *Bouquet au petit Delft*. La pâte est encore posée en forts empâtements et la gamme est sourde.

Toile : H. 54 cm. ; L. 64,5 cm.

Signé, en rouge, en bas à droite : « P. Cézanne ».

Peint à Auvers en 1873.

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

EXP. : Exposé ici, pour la première fois.

BIBL. : Lionello Venturi, P. C., Paris 1936, p. 347 ; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Docteur Gachet, n° spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 23 ; Paul Gachet, Souvenirs de Cézanne et de Van Gogh, Auvers 1873-1890, Paris 1952.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 5. — **Carrefour de la rue Rémy à Auvers.** PL. V

Une maison, avec un pignon aigu, entouré d'arbres et d'un mur bas, forme une masse à droite. La rue débouche à gauche, longeant le revers d'une autre maison et tourne devant une façade garnie de lierre. A l'arrière-plan se silhouette une colline dominée de quelques arbres.

Cette œuvre inédite est caractéristique des préoccupations de Cézanne dans ses études du village d'Auvers. Les maisons offrent des surfaces planes, dont les orientations diverses s'opposent l'une à l'autre, suggérant ainsi l'espace. La peinture a encore les tonalités sombres de la première manière de Cézanne, mais elle est appliquée partiellement au couteau à palette, en larges à-plats lisses superposés qui semblent maçonner la toile.

Toile : H. 38 *cm. ; L.* 46 *cm.*

Non signé.

Peint en 1873.

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet, au Musée du Louvre, 1954.

EXP. : Exposé ici, pour la première fois.

BIBL. : Non mentionné dans le catalogue de M. Lionello Venturi. N'a jamais été reproduit avant la présente exposition.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 6. — **La maison du Dr Gachet.**

Du premier plan part un chemin qui s'incurve vers la gauche et se perd dans un groupe de maisons. L'une de celles-ci, très haute, percée d'une seule fenêtre, domine le groupe : c'est la maison du Dr Gachet. A droite, on distingue en contrebas de la route, derrière un parapet, les toits des maisons d'Auvers qui se détachent sur le flanc d'une colline.

Ici, comme dans *la Maison du Pendu*, le chemin de terre est un élément essentiel de la composition, il ordonne l'espace. Par contre, l'harmonie des couleurs qui se maintient dans une gamme de gris bleutés, semble comme une réminiscence de la première manière de Cézanne.

Toile : H. 46 cm. ; L. 37,5 cm.

Non signé.

Peint à Auvers en 1873.

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet, au Musée du Louvre, 1951.

Exp. : Hommage à C., Musée de l'Orangerie, Paris 1954, cat. nº 27.

Bibl. : Lionello Venturi, C., Paris 1936, nº 145, p. 99 et rep. t. II, pl. 38 ; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Docteur Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 14.

MUSÉE DU LOUVRE.

*** 7. — Bouquet au petit Delft.**

Sur une table dont le bord est arrondi est posé un petit vase de Delft, celui qui figure parmi les souvenirs de Cézanne (*cf.* nº 112); les fleurs qu'il contient, groupées en un bouquet serré aux couleurs vives, se détachent sur le fond composé de deux éléments colorés, l'un gris, l'autre vert à bandes jaunes.

Ce bouquet est l'un de ceux que Van Gogh avait remarqué et signalait à son frère. Il devait être attiré par la palette éclatante qui est ici employée. Cézanne a en effet rompu avec ses harmonies sourdes qui dominaient encore dans la *Nature morte au dahlia jaune* (*cf.* nº 4), mais il a aussi délaissé, pour un moment, l'étude de l'espace : son bouquet est avant tout un jeu de couleurs dont les volumes sont à peine suggérés.

Toile : H. 41 cm. ; L. 27 cm.

Signé, en bas, à gauche : « P. Cézanne ».

Peint en 1873.

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

Exp. : Monticelli et le baroque provencal, Musée de l'Orangerie, Paris 1953, cat. nº 16 ; Hommage à C., Musée de l'Orangerie, Paris 1954, cat. nº 26.

Bibl. : Van Gogh, Lettre 635 (Versamelde brieven van Vincent van Gogh, Amsterdam 1953, t. III, p. 516) ; Lionello Venturi, C.,

Paris 1936, nº 183, p. 107 et rep. t. II, pl. 49 ; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Docteur Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 27 et pl. III; Paul Gachet, Souvenirs de Cézanne et de Van Gogh, Auvers 1873-1890, Paris 1952.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 8. — **Une moderne Olympia.**

Un homme élégamment vêtu qui ressemble un peu au personnage de l'artiste — front dénudé, barbe abondante — est assis à droite sur un sofa sous un énorme bouquet de fleurs qui jaillit d'un vase pansu, placé à droite sur un socle. A gauche, près d'une table chargée de mets, un petit chien dresse la queue. L'homme admire une femme dont une négresse vient de dévoiler la nudité, la montrant pelotonnée sur un énorme lit blanc qui semble une sorte d'estrade.

C'est la deuxième version de ce thème que traite Cézanne. La première, celle de l'ancienne collection Pellerin, était exécutée dans une note plus sombre. Celle-ci aurait été peinte chez le Dr Gachet, à la suite d'une discussion sur l'Olympia de Manet. Pour Cézanne, Manet n'était pas assez réaliste : il fallait décrire et non suggérer, présenter l'homme devant la femme nue. Le thème de l'adoration du nu féminin revient d'ailleurs souvent chez Cézanne sous des formes diverses : *Olympia, Eternel féminin, Tentation de Saint Antoine...*

Toile : H. 46 cm. ; L. 55 cm.
Non signé.
Peint en 1873.

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

Exp. : Première exposition impressionniste, galerie Nadar, Paris 1874, nº 43 ; C., Musée de l'Orangerie, Paris 1936, cat. nº 28 ; Hommage à C., Musée de l'Orangerie, Paris 1954, cat. nº 25.

Bibl. : Ambroise Vollard, P.-C., Paris 1914, pl. 10 et pp. 32-33 ; Gustave Coquiot, P.C., Paris 1919, p. 68 ; Kurt Pfister, C., Gestalt Werk Mytos, Postam 1927, pl. 27 ; John Rewald, Zola et C., Paris 1936, pp. 81-82 et rep. pl. 15 ; R. Huyghe, C., Paris 1936, p. 28 ; Lionello Venturi, C., Paris 1936, nº 225, p. 115 et rep. t. II, pl. 61 ; John Rewald, The history of Impressionism, New-York 1946, pp. 245, 255 et 260 et rep. p. 248 ; Bernard Dorival, C., Paris 1948, pp. 26-27 et rep. pl. VII ; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Docteur Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, pp. 19-20.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 9. — **Pommes vertes.** PL. VI

Sur une surface plane, à peine définie, dans une vue plongeante, sont disposées deux grosses pommes vertes : l'une est tâchée de rouge ; l'autre, à droite, porte encore quelques feuilles attachées à sa queue ; à côté d'elles sont posées deux autres petites pommes à peine formées. La lumière vive vient de gauche et projette des ombres allongées vers la droite.

Cette charmante étude est traitée avec une vivacité exceptionnelle chez Cézanne. La toile est à peine couverte par la peinture, la touche ne cerne presque pas les formes qu'elle fait surgir par le jeu des ombres et des lumières.

Toile : H. 26 cm. ; L. 32 cm.
Non signé.
Peint à Auvers en 1873.

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

EXP. : Exposé ici, pour la première fois.

BIBL. : Lionello Venturi, C., Paris 1936, p. 347.

MUSÉE DU LOUVRE.

10. — **La maison du pendu.**

Un chemin montant coupe l'angle gauche du tableau, tandis qu'un autre, au centre, descend vers l'arrière-plan, longeant une chaumière, couverte de chaume qui forme portant, à droite. Ces deux chemins encadrent ainsi la maison du pendu, simple maison de campagne, couverte de chaume, devant laquelle s'élancent les fûts de deux arbres jumelés. Entre les deux maisons, se distinguent les toits d'Auvers et la plaine qui s'étend jusqu'à l'horizon.

Ce célèbre tableau est l'une des rares œuvres qui marquent chez Cézanne un désir d'adopter l'esthétique impressionniste. Peu de temps avant, l'artiste avait copié une œuvre de son ami Pissarro, en s'astreignant à imiter sa technique elle-même. Ici, il transpose cette expérience, mais sur un sujet qu'il a choisi lui-même et qui révèle son souci de construire l'espace.

Nul n'a peut-être mieux défini l'art de Cézanne, dans cette œuvre, que M. Lionello Venturi, lorsqu'il écrit : « Ayant accepté le programme nouveau, Cézanne alla tout de suite aux conséquences extrêmes, c'est-à-dire qu'il écarta tout ce qui était accidentel, ne vit que les masses et la dialectique essentielle des lumières et des

ombres, donna donc à tout la fermeté de l'éternité et arriva immédiatement au monumental. »

Toile : H. 55 cm. ; L. 66 cm.

Signé, en bas à gauche : « P. Cézanne » .

Peint en 1873.

Coll. : Comte Doria ; Coll. Choquet (vente 1er-4 juillet 1899) ; Coll. Camondo ; legs en 1911, entré au Louvre en 1914.

Exp. : Première exposition impressionniste, galerie Nadar, Paris 1874, nº 42 ; Exposition des XX à Bruxelles, 1899 ; Centennale de l'Art Français, Paris 1900, cat. nº 124 ; C., Musée de l'Orangerie, Paris 1936, cat. nº 26. Monticelli et le baroque provençal, Musée de l'Orangerie, Paris 1953, cat. nº 14 ; Hommage à C., Musée de l'Orangerie, Paris 1954, cat. nº 28.

Bibl. : Théodore Duret, C., Paris 1914, p. 27 et rep. pl. XIII ; Gazette des Beaux Arts, juillet 1914, p. 64 ; Revue de l'Art, 1919, rep. p. 53 ; Gustave Coquiot, C., Paris 1919, p. 68 ; André Salmon, C., Paris 1923, rep. h. t. ; Tristan Klingsor, C., Paris 1923, pl. 11 ; G. Rivière, le maître P.C., Paris 1923, p. 200 et pl. 53 ; Kurt Pfister, P. C., Postam 1927, pl. 48 ; Cicerone, 1927, rep. p. 374 ; H. Focillon, la peinture au XIXe et XXe siècles, Paris 1928, rep. p. 277 ; Paul Jamot, la peinture au Musée du Louvre, Ecole française, XIXe siècle, 3e partie, Paris 1929, p. 73 et fig. 56 ; Eugenio d'Ors, P. C., Paris 1930, rep. p. 17 ; John Rewald, C. et Zola, Paris 1936, pp. 80, 87 et 88 ; René Huyghe, C. et son œuvre, l'Amour de l'Art, mai 1936, p. 171 et fig. 49 ; René Huyghe, C., Paris 1936, p. 39 et fig. 20 ; l'Art Sacré, mai 1936, p. 17 et fig. 49 ; Maurice Raynal, C., Paris 1936, pl. XXXVII ; Lionello Venturi, C., Paris 1936, nº 133, p. 96 et p. 31, rep. t. II, pl. 34 ; Léo Larguier, C. ou le drame de la peinture, Paris 1936, p. 11 ; Elie Faure, C., Paris 1936, fig. 6 ; F. Novotny, C., Vienne 1937, fig. 13 ; G. di San Lazzaro, P.C., Paris 1938, fig. 18 ; Gerstle Mack, La vie de P.C., Paris 1938, pl. 19 ; Th. Duret, Histoire des peintres impressionnistes, Paris 1939, p. 161 ; R. Cogniat, C., Paris 1939, pl. 19 ; R.-H. Wilenski, Modern French Painters, Londres 1944, p. 31 ; John Rewald, The History of Impressionism, New-York 1946, pp. 258, 261 et 410 et rep. p. 261 ; G. Bazin, l'époque impressionniste, Paris 1947, pl. 39 ; l'Amour de l'Art, nº spécial, mai 1947, p. 136 ; Bernard Dorival, C., Paris 1948, pp. 39 et 147, rep. pl. 32 ; Maurice Raynal, de Baudelaire à Bonnard, Genève 1949, p. 35.

MUSÉE DU LOUVRE.

11. — **La route du village.**

La route passe à flanc de coteau à droite, bordée de deux maisons. A gauche, deux chaumières sont construites en contrebas dans une sorte de ravin.

Cette route d'Auvers a été très souvent peinte. Pissarro l'a prise plusieurs fois pour thème et c'est à quelques mètres de l'endroit où s'était installé Cézanne que Paul Van Ryssel, le Dr Gachet, a peint le tableau qui figure à la présente exposition.

Toile : H. 46 cm. ; L. 56 cm.
Signé, en bas à gauche, en rouge : « P. Cézanne ».

COLL. : Georges Viau (acheté à un épicier de Pontoise qui l'avalt reçu en paiement) ; Bernheim Jeune.

EXP. : P.C., galerie Bernheim Jeune, Paris 1926, cat. nº 46 ; Galerie Bernheim Jeune, Paris 1934 ; Œuvres choisies du XIXe siècle, galerie Kaganovitch, Paris 1950 ,cat. nº 3.

BIBL. : Bulletin de la vie artistique, mars 1926, p. 130 ; l'Art Vivant, 1926, p. 132 ; Lionello Venturi, C., Paris 1936, nº 134, p. 97 et rep. t. II, pl. 35.

COLLECTION PARTICULIÈRE, BERNE.

12. — **Vue d'Auvers.** PL. VII

La vue est prise d'une hauteur dont un élément de terrain coupe l'angle inférieur gauche de la toile. Les maisons d'Auvers se pressent en contrebas en un enchevêtrement de murs et de toits en pentes, parsemés de taches de feuillages. La plaine se continue au loin, animée par le quadrillage bariolé des champs ; elle est dominée par une mince bande de ciel où flotte une légère écharpe de nuages.

Cette vue panoramique, l'une des premières que Cézanne ait tentée, offre une indéniable parenté avec celles qu'il peindra quelques années plus tard devant la baie de l'Estaque. C'est la même perspective légèrement plongeante qui permet l'envahissement de la toile par la surface de la plaine, comme plus tard par la surface de la mer.

Toile : H. 65 cm. ; L. 81 cm.
Non signé.
Peint en 1873-1874.

COLL. : Georges Viau, Paris ; Alfred Strotin, Paris (vente 7 juillet 1921, cat. nº 7) ; Choquet, Paris ; Durand Ruel, Paris et New-York ; Coburn, Chicago.

EXP. : Pennsylvania Academy of art 1920, nº 4 ; Grafton Gallery, Londres 1905 ; Century of progress exhibition, Chicago 1933, cat. nº 304 ; Exhibition of the works of C., Pennsylvania Museum of art, Philadelphie 1934, cat. nº 4 ; C. exhibition, Metropolitan Museum, New-York et Art Institute, Chicago 1952, cat. nº 15.

BIBL. : Art Institute of Chicago, Collection Coburn, Chicago 1932,

p. 10, cat. nº 1 ; D.-C. Rich, The bequest of Mrs L.-L. Coburn, Bulletin of the Art Institute of Chicago, vol. 27, 1933, p. 70 ; Lionello Venturi, C., Paris 1936, nº 150, p. 100 et rep. t. II, pl. 40.

MR. AND MRS. LEWIS L. COBURN COLLECTION. ART INSTITUTE OF CHICAGO.

13. — **L'Eternel Féminin.**

Sous une tente largement ouverte, trône une femme nue. Elle est entourée d'un groupe d'admirateurs, formant cercle devant elle, parmi lesquels on distingue un évêque mitré, au centre, de dos et, à droite, deux joueurs de trompette et un peintre devant son chevalet.

Cette esquisse, comme *Une moderne Olympia*, appartient au cycle de compositions consacrées à la glorification de la femme nue. En effet, à Auvers, Cézanne n'est pas encore entièrement détaché de l'inspiration de ses premières œuvres et ce tableau, malgré sa technique plus libre et plus proche de l'impressionnisme, est le témoin de ses idées à la fois romantiques et réalistes.

Toile : H. 43 *cm. ; L.* 53 *cm.*
Non signé.
Peint vers 1873.

Coll. : Auguste Pellerin, Paris ; J.-V. Pellerin, Paris.

Exp. : C., galerie Vollard, Paris 1899 ; Rétrospective d'œuvres de P. C., Salon d'Automne, Paris 1907, cat. nº 5 ; L'Impressionnisme, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1935, cat. nº 10 ; C. Musée de l'Orangerie, Paris 1936, cat. nº 37 ; C., exhibition, Metropolitan Museum New-York et Art Institute Chicago 1952, cat. nº 23.

Bibl. : Gustave Coquiot, C., Paris 1919, pp. 212-213 ; Georges Rivière, le maître P. C., Paris 1923, p. 204 ; Roger Fry, C., Londres 1927, pl. 49 ; L'Amour de l'Art 1926, nº 12, p. 47 ; John Rewald, C. et Zola, Paris 1936, pl. 22 ; Lionello Venturi, C., Paris 1936, nº 247, p. 120 et rep. t. II, pl. 66 ; Bernard Dorival, C., Paris 1948, p. 45 et pl. 6.

WILDENSTEIN & Co, Inc., NEW-YORK.

14. — **Dahlias.**

Un grand vase de faïence de Delft à dessin bleu — celui qui figure maintenant dans les souvenirs de l'artiste offerts au Musée du Louvre par M. Paul Gachet — est posé sur une table et se détache sur le fond d'un mur. Il s'en échappe un bouquet serré, multicolore, de dahlias et de légers feuillages champêtres.

La date de 1875 est transmise traditionnellement depuis le passage de l'œuvre dans la collection Camondo. Elle n'est pas exclue, car il semble bien que Cézanne soit allé cette année-là travailler à Pontoise où il aurait peint en compagnie de Pissarro (*cf. le Clos des Mathurins* de Pissarro, daté de 1875, n° 304 du catalogue Venturi et le même sujet peint par Cézanne, catalogue Venturi, n° 172). Cependant, cette toile a été exécutée chez le Dr Gachet à qui appartenait le vase de Delft. Il semble donc plus vraisemblable que ce bouquet ait été peint en 1873-1874, durant le séjour de Cézanne à Auvers, au moment où il fréquente la maison du docteur. D'ailleurs, si l'on compare cette œuvre au *Bouquet au petit Delft*, on constate qu'il y a approfondissement des recherches de l'une à l'autre, mais qu'elles s'inscrivent toutes les deux dans une même direction. Ici, l'espace est mieux défini et l'éclat de la couleur a perdu de sa vivacité.

Cette toile est l'un des deux « beaux bouquets » que Van Gogh admira chez le docteur.

Toile : H. 73 cm. ; L. 54 cm.
Signé, en bas à gauche, en rouge : « P. Cézanne ».
Peint en 1873 (?).

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; coll. particulière, Pontoise ; Bernheim Jeune, Paris ; Isaac de Camondo ; Legs Camondo, 1911, entré au Musée du Louvre en 1914.

Exp. : Hommage à C., Musée de l'Orangerie, Paris 1954, cat. n° 34.

Bibl. : Van Gogh, Lettre 635 (Versamelde brieven van Vincent van Gogh, Amsterdam, 1953, t. III, p. 516) ; C., Paris, Bernheim Jeune, 1914, pl. 20 ; catalogue de la collection Camondo, Paris 1922, n° 152 ; G. Rivière, le maître P.C., Paris 1923, p. 206 ; Elie Faure, P.C., Paris 1926, pl. 21 ; I Komma Arishma, C., 1926, pl. 21 ; La Renaissance, Paris 1927, p. 363 ; P. Jamot, La peinture au Musée du Louvre, Ecole française XIXe siècle, 3e partie, Paris 1929, p. 76 ; Lionello Venturi, C., Paris 1936, n° 179, p. 106 et rep. t. II, pl. 49 ; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, n° spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 25 ; Paul Gachet, Souvenirs de Cézanne et de Van Gogh, Auvers 1873-1890, Paris 1952.

MUSÉE DU LOUVRE.

15. — **Petites maisons à Auvers.** PL. VIII

Trois petites maisons se dressent derrière un bosquet. Elles sont accotées au flanc d'une colline qui semble comme fendue par le tracé en diagonale d'un chemin à flanc de coteau.

Le même motif a été peint par le Dr Aguiar (*cf.* nº 1). On est en droit de se demander si les deux artistes qui se connaissaient n'ont pas travaillé côte à côte, comme il semble que ce fût fréquent dans les petits groupes de peintres qui ont travaillé à Auvers. La composition de Cézanne embrasse une vue moins large que celle du Dr Aguiar. Elle est bâtie seulement en trois plans successifs, — le bosquet, les maisons, la colline, — qui sont chacun nettement définis en fonction des deux autres.

Toile : H. 39 *cm. ; L.* 53,5 *cm.*

Signé, en bas à gauche : « P. Cézanne ».

Peint en 1875 (?).

Coll. : Choquet, Paris (Vente 1er-4 juillet 1899, nº 5) ; Durand Ruel, Paris ; Mrs. Coburn, Chicago.

Exp. : Salon d'Automne, Paris 1904, nº 22 ; A selection from pictures by Boudin, C., exhibited by Durand Ruel, Grafton Gallery, Londres 1905, nº 45 ; C., galerie Bernheim Jeune, Paris 1920, cat. nº 5 ; C., galerie Bernheim Jeune, Paris 1924 ; Art Institute, Chicago, 1932 ; The Nelson Gallery of Art, 1935 ; San Francisco Museum of art, 1937 ; Oberlin College, 1938 ; Allen Art Museum, Indiana university 1942 ; Addison Gallery of American Art, 1945 ; Berkshire Museum, 1946 ; Gallery Wildenstein, New-York 1947 ; Currier Gallery, 1949 ; Detroit Institut of arts, 1954.

Bibl. : Ambroise Vollard, P.C., Paris 1914, pl. 44 ; Bulletin de la vie artistique, 1920, p. 747 ; Georges Rivière, Le maître P.C., Paris 1923, p. 100 et rep. p. 134 ; Bulletin de la vie artistique, 1924, p. 104 ; Lionello Venturi, C., nº 156, p. 101 et rep. t. II, pl. 41.

FOGG ART MUSEUM, HARVARD UNIVERSITY.

16. — **L'Hermitage à Pontoise.**

Un champ plat, divisé en divers carrés de culture, occupe tout le premier plan ; il vient s'achever au pied d'une colline dont la crête monte légèrement de gauche à droite. Des maisons imbriquées l'une dans l'autre sont accrochées sur cette côte.

La touche est ici, légère, couvrant peu la toile. Il est probable que cette œuvre n'appartient pas au séjour d'Auvers, mais plutôt à l'un des séjours postérieurs de Cézanne dans la région de Pontoise ; peut-être date-t-elle de 1877, époque où il se sent plus maître de sa technique. Cependant, à ce moment, il change facilement de manière d'un tableau à l'autre et il faut se garder d'une affirmation trop précise.

Toile : H. 46,5 cm. ; L. 56 cm.

Non signé.

Coll. : Camille Pissarro ; fondation Julius Schmits au Musée de Wuppertal, 1912.

Bibl. : Ambroise Vollard, P.-C., Paris 1919, pl. 1 ; Joseph Kreitmaier, Von Kunst und Künstler, s. d., pl. 8 ; Georges Rivière, Le maître P.-C., Paris 1923, p. 212 ; Lionello Venturi, C., Paris 1936, n° 176, p. 105 et rep. t. II, pl. 48.

STADTISCHES MUSEUM, WUPPERTAL-ELBERFELD.

17. — **Cour de ferme, à Pontoise (?).**

Un pan de mur, à droite, et un autre, moins élevé, à gauche, forment deux portants de théâtre ouvrant sur la cour. Celle-ci est fermée par un bâtiment bas qui se détache sur le flanc d'une colline plantée d'arbres. Un autre arbre, dépouillé de ses feuilles, se dresse au milieu de la cour, projetant son ombre sur le mur.

Selon M. Paul Gachet, cette toile traditionnellement appelée *Cour de ferme à Auvers*, aurait été peinte plutôt dans les environs de Pontoise. Il est d'ailleurs probable que cette œuvre n'appartient pas au premier séjour de Cézanne dans la région, mais bien plutôt à son second passage, à Pontoise, en 1877. Sa technique a en effet acquis ici toute sa personnalité ; la toile est couverte d'une peinture très légère qui suggère les masses par grands plans.

Toile : H. 63 cm. ; L. 52 cm.

Non signé.

Peint vers 1877.

Coll. : G. Caillebotte, Paris ; Legs Caillebotte, 1894 : entré au Musée du Luxembourg en 1896, au Musée du Louvre en 1929.

Exp. : Art français, Barcelone 1917, cat. n° 1395 ; Exposé au Musée d'Aix-en-Provence, 1929-1930 ; C., Kunsthalle Bâle 1936, cat. n° 31 ; C., Sidney 1939 ; Hommage à C., Musée de l'Orangerie, Paris 1954, cat. n° 41.

Bibl. : Ambroise Vollard, C., 1919, pl. I ; Julius Meier Graefe, C. et son temps, Munich 1922, p. 171 ; Tristan Klingsor, C., Paris 1926, rep. h. t. ; Joachim Gasquet, C., Paris 1926, pl. h. t. ; Maurice Raynal, C., Paris 1936, pl. XXXVIII ; Léo Larguier, C., ou le drame de la peinture, Paris 1936, p. 42 ; Lionello Venturi, C., Paris 1936, n° 326, p. 135 et rep. t. II, pl. 89 ; R. Cogniat, C., Paris 1939, pl. 37 ; Bernard Dorival, C., Paris 1948, p. 45 et 153, pl. 59.

MUSÉE DU LOUVRE.

DESSINS

*** 18. — Portrait du Dr Gachet.**

Le docteur se présente à mi-corps, de profil gauche, la tête en profil perdu. Il porte une casquette et fume la pipe.

Fusain sur papier gris, jauni : H. 29 cm. ; L. 21 cm.

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

Bibl. : Lionello Venturi, C., Paris 1936, p. 347 ; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 7.

MUSÉE DU LOUVRE.

*** 19. — La morsure.**

Cézanne, coiffé d'un chapeau à large bords, debout derrière une table, tient d'une main une plaque de cuivre qu'il enduit d'acide. A droite, le Dr Gachet, coiffé d'une casquette, une pipe à la bouche, surveille le graveur néophyte. Devant les deux hommes, divers accessoires sont éparpillés sur la table, notamment à droite la grande cruche de grès qui contenait l'eau pour laver les cuivres et arrêter ainsi la " morsure " (*cf.* nº 114).

Que Cézanne ait eu l'idée de cet amusant croquis, cela montre bien quel intérêt il montrait pour la technique que lui avait révélé le Dr Gachet. Pourtant, il n'exécutera pas plus de cinq gravures. Une fois parti d'Auvers, il n'a plus à sa disposition le matériel d'un graveur, ni la presse que le docteur possédait : c'est sans doute la difficulté matérielle de se procurer les instruments nécessaires et peut-être plus encore l'ennui de devoir confier à une personne inconnue le soin du tirage des épreuves qui lui firent abandonner la gravure.

Crayon noir, sur papier jauni et taché. H. 20 cm. ; L. 13 cm.

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

Bibl. : Lionello Venturi, C., Paris 1936, p. 347 ; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 23 ; Paul Gachet, C. à Auvers, C. graveur, Paris 1952.

MUSÉE DU LOUVRE.

***20. — Péniches sur la Seine à Bercy.**

Deux péniches, vers la droite, sont accotées l'une à l'autre et une planche les relie à une barque, à gauche. A droite, un personnage tient le gouvernail sur une troisième péniche ; une quatrième est à l'ancre, à gauche. Dans le fond, on distingue les arches d'un pont,

Cézanne s'est inspiré ici d'un tableau de Guillaumin (*cf.* n° 68). mais il a exécuté sa gravure en interprète et non en copiste. Comme il a dessiné directement sur le cuivre, les motifs sont inversés de la peinture à la gravure.

Eau forte : H. 20,7 *cm. ; L.* 27 *cm.*
Une seule épreuve connue.
Exécuté en 1873.

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet à la Bibliothèque Nationale, 1952.

BIBL. : Paul Gachet, Cézanne à Auvers, Cézanne graveur, Paris 1952, n° 1 (rep.).

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES.

***21. — Entrée de ferme, rue Rémy à Auvers.**

Un arbre, à gauche, inscrit son tronc penché sur un bâtiment bas couvert de chaumes. Une barrière entrouverte, à droite, conduit à une cour au fond de laquelle on distingue une deuxième chaumière.

Ici encore Cézanne est parti d'une peinture, mais cette fois-ci de l'une des siennes (*cf.* Lionello Venturi, C., Paris 1939, n° 139).

Eau forte : H. 12,5 *cm. ; L.* 10,5 *cm.*
Exécuté en juillet 1873.
Sur l'épreuve, on lit de la main du Dr Gachet : « P. Cézanne, juillet 1873 ».

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet à la Bibliothèque Nationale, 1952.

BIBL. : Gustave Coquiot, C., Paris 1919, p. 62 ; Lionello Venturi, C., Paris 1936, n° 1161, p. 288 et rep. t. II, pl. 332 ; Bernard Dorival, C., Paris 1948, rep. pl. IX ; Paul Gachet, Cézanne à Auvers, Cézanne graveur, Paris 1952, n° 5.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES.

JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT

Paris, 17 juillet 1796 — Paris, 22 février 1875

Corot n'a jamais habité la région d'Auvers d'une manière continue. Mais il avait passé non loin de là, à Presles, au nord-ouest de Valmondois, sa prime enfance : il lui était resté fidèle et venait parfois rendre visite à sa sœur de lait, Mme Langlois, née Judith Cagé.

Cependant, le village d'Auvers lui-même a souvent vu Corot. Il venait chez son ami Daubigny, peignait en sa compagnie et retrouvait là une bande joyeuse de « rapins » comme il les aimait. Daumier, à Valmondois, n'était pas loin et c'était une raison de plus pour Corot de venir dans la région.

Il reste très peu d'œuvres peintes inspirées par les sites d'Auvers. Quelques vues de village, quelques paysages et la décoration exécutée pour le vestibule de la maison de Daubigny à Auvers, d'ailleurs toute d'imagination et sans rapport direct avec la région. Au demeurant, rien qui ait marqué profondément l'art de Corot qui passa, ici, comme dans beaucoup d'autres lieux.

22. — **Bouquets d'arbres, le soir.**

Sur un plateau légèrement incliné de droite à gauche, on distingue deux bouquets d'arbres isolés, dans la lumière tamisée du soir.

En 1860, Daubigny se rendait acquéreur d'un terrain dans le quartier des Vallées à Auvers. Oudinot était chargé de lui édifier une maison qui fut terminée un an après. C'est le vestibule de cette maison qui devait être décoré les années suivantes par Daubigny lui-même et deux de ses amis, Corot et Daumier. Ces toiles sont maintenant dispersées. Trois ont pu être réunies à la présente exposition, celle de Daumier (*cf.* n° 35) et deux de Corot (celle-ci et le numéro suivant). Ce panneau faisait pendant à une toile de format semblable intitulée *Saulaie, le matin.*

Toile : H. 30 *cm. ; L.* 110 *cm.*
Non signé.
Peint vers 1864.

COLL. : Daubigny, Auvers ; Henri Rouart (vente, Paris 9-11 décembre 1912, cat. nº 37).

BIBL. : Alfred Robaut, L'œuvre de C., t. III, nº 1647, p. 152.

MADAME JULES MAZERAN, PARIS.

23. — L'Ile heureuse.

Une petite colline, qui s'avance en promontoire dans l'eau, à gauche, est couronnée d'un groupe d'arbres qui mêlent étroitement leurs feuillages. A droite, sur la rive de la crique, on distingue deux femmes près d'un saule dont l'une cueille les branches.

Dans le vestibule de la maison des Vallées, ce panneau faisait pendant à un autre semblable, exécuté aussi par Corot, où deux petits personnages figurent Don Quichotte et Sancho (actuellement à l'Art Museum de Cincinatti).

Toile : H. 185 *cm. ; L.* 140 *cm.*
Signé, en bas à gauche : « Corot ».
Peint vers 1864.

COLL. : Daubigny, Auvers ; Sir George A. Drummond.

EXP. : Loan exhibition, Museum of fine arts, Montreal 1898 ; Collection of paintings : late Sir George A. Drummond, Museum of fine arts, Montreal, 1918.

BIBL. : Alfred Robaut, L'œuvre de C., Paris 1905, t. III, nº 1644, pp. 152-153 ; E. Waldmann, Modern French Painters, some American Collections, Burlington Magazine, 1910, p. 65.

MUSEUM OF FINE ARTS, MONTRÉAL.

24. — Une rue descendante.

Une rue qui part du premier plan, s'incurve légèrement vers la droite et s'abaisse pour disparaître au niveau d'un groupe d'arbres, à droite. Elle est bordée, à gauche, de maisons couvertes de chaume, tandis qu'à droite, on distingue seulement des murs.

Selon Alfred Robaut, cette étude aurait été peinte près de la maison de Daubigny, aux Vallées, lieu-dit d'Auvers et peut-être en sa compagnie. Il ne fait d'ailleurs aucun doute que ce soit une étude réalisée sur le motif.

Toile : H. 41,3 *cm. ; L.* 24 *cm.*
Signé, en bas à gauche : « Corot ».

Coll. : Bacqua, Paris (Vente, Paris 18 février 1873, nº 2) ; Febvre, Paris ; F. Guillaume, Paris ; acheté par la National Gallery of Canada, 1913.

Exp. : Inaugural exhibition, Art Gallery, Toronto 1926, cat. nº 116 ; French painting National Gallery, Ottawa, 1934 cat. nº 30.

Bibl. : Studio LXIV, Paris 1914, p. 209 ; Alfred Robaut, L'œuvre de C., Paris 1905, t. III, p. 24, nº 1308.

THE NATIONAL GALLERY OF CANADA, OTTAWA.

25. — **F[illegible]iron de Presles.**

On distingue quatre petits personnages au premier plan dans une prairie qui couvre un plateau. Au fond, à droite, des arbres forment un léger rideau au sommet d'une colline, tandis qu'à gauche une route descend des hauteurs au milieu d'une forêt touffue.

Cette étude rapide aurait été exécutée par Corot, lors d'un séjour qu'il fit chez sa sœur de lait, Mme Langlois, née Judith Cagé, avec laquelle il était toujours resté en relation.

Toile : H. 22 cm. ; L. 32 cm.

Signé, à la pointe, en bas à droite : « Corot ».

Coll. : Collection particulière à Presles ; André Schoeller, Paris ; J. Diéterle, Paris.

Bibl. : André Schoeller et Jean Diéterle, Corot, premier supplément à l'œuvre de Corot par A. Robaut et E. Moreau Nélaton, Paris 1948, nº 21.

COLLECTION PARTICULIÈRE, PARIS.

GUSTAVE COURBET

Ornans, 10 juin 1819 — La Tour-de-Peilz, 31 décembre 1877

Courbet n'est probablement jamais allé à Auvers-sur-Oise. Si l'une de ses œuvres figure dans la présente exposition, c'est qu'elle fut donnée au Musée des Beaux-Arts de Lille par M. Paul Gachet et qu'elle est un émouvant souvenir : elle évoque en effet, non seulement son auteur qui fut la première admi-

ration artistique du Dr Gachet, mais encore le peintre qui introduisit le docteur dans les milieux d'artistes, son condisciple et ami, Amand Gautier.

* 26. — **Portrait de Amand Gautier.**

Il se présente en demi-buste, la tête de trois quart à gauche, se détachant sur un fond brun.

Toile : H. 55 cm. ; L. 46,5 cm.
Signé et daté, en bas à gauche : « G. Courbet 67 ».

Coll. : Wildenstein, Paris ; M. Paul Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée des Beaux-Arts de Lille, 1952.

Exp. : Pavillon de l'Alma, Paris 1867.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, LILLE.

CHARLES-FRANÇOIS DAUBIGNY

Paris, 15 février 1817 — Paris, 19 février 1878

Daubigny a probablement été un des premiers peintres attirés par la région d'Auvers. Il avait été mis en nourrice, à Valmondois, chez la mère Bazot et, jeune homme, il allait souvent lui rendre visite.

A partir de 1857, Daubigny utilise son fameux bateau à rames, le « Bottin » pour de longs voyages sur la Seine, la Marne et l'Oise. Bien souvent, son point d'attache est Auvers comme en cette équipée mémorable dont il a retracé les péripéties dans une suite de gravures. Il loue d'ailleurs chaque année trois pièces dans une maisonnette du village, pour travailler à la belle saison.

En 1860, il se rend acquéreur d'un terrain dans le quartier des Vallées à Auvers et se fait construire une maison par son ami de toujours, l'architecte peintre Oudinot. Cette maison sera dès lors un rendez-vous d'artistes parmi lesquels Corot et

Daumier qui habite Valmondois, seront des plus assidus. Corot et Daumier collaboreront même à la décoration de la maison, tandis que Daubigny peindra avec une verve charmante les murs de la chambre de sa fille. En 1877, il achète une nouvelle maison et il remet le soin de son aménagement à son gendre, l'architecte Casimir Lenfant. Mais la mort le saisit avant qu'il ait pu jouir de cette villa qui devait devenir plus tard un motif pour Van Gogh.

Auvers, pour Daubigny, c'est avant tout l'Oise. Il peint sans cesse la rivière et ses berges. Il cherche le calme des lignes, la douceur du modelé dans une lumière limpide. Parfois, il abandonne son motif favori pour peindre les bois de sa jeunesse, ceux de Valmondois ou encore pour illustrer des thèmes, dans lesquels la région n'est plus qu'un cadre souple pour une évocation plus générale, et ce sont la *Moisson* ou la *Neige*.

27. — **Soleil couchant sur l'Oise.**

La berge de la rivière s'étend à droite, en un terrain bosselé où se dresse au second plan un rideau de peupliers. Deux paysannes viennent puiser de l'eau. A gauche, l'Oise étale ses eaux calmes dans lesquelles se reflètent quelques arbres de la rive opposée.

Dans les œuvres de format moyen, Daubigny utilise souvent une touche plus libre que dans les grandes œuvres, destinées aux expositions officielles. Ce sont ces peintures plus directes, exécutées sur le motif et souvent même dans son bateau-atelier, le célèbre « Bottin », qui eurent le plus d'influence sur les futurs peintres impressionnistes.

Bois : H. 39 *cm. ; L.* 67 *cm.*
Signé et daté, en bas à droite : « Daubigny 1865 ».
Coll. : Chauchard ; donation Chauchard au Musée du Louvre, 1910.
Bibl. : Catalogue de la collection Chauchard, Paris 1910, nº 31.

MUSÉE DU LOUVRE.

28. — **Bords de l'Oise.**

Dans le premier plan d'eau se reflètent les arbres de la rive opposée. A gauche, près d'un bosquet, deux personnages sont assis

sur la rive. A droite, au loin, on distingue des vaches s'abreuvant à la rivière.

Cette toile est typique des nombreuses vues de l'Oise de Daubigny : aucune action, à peine quelques détails anecdotiques, l'horizon bas laissant place à de larges ciels, les reflets multiples dans l'eau. De cette simplicité même se dégage un sentiment de paix profonde.

Cette œuvre semble correspondre au tableau exécuté en novembre 1872 pour M. Charles Sedelmeyer et payée 3.000 fr. (*cf.* le croquis dans le carnet de compte de Daubigny, rep. in. Etienne Moreau Nélaton, *Daubigny raconté par lui-même*, Paris 1925, fig. 89).

Bois : H. 33 *cm. ; L.* 52 *cm.*

Signé et daté, en bas à gauche : « *Daubigny* 1872 ».

Coll. : Charles Sedelmeyer, Paris (?) ; Thomy Thiéry ; donation Thomy Thiéry au Musée du Louvre, 1902.

Bibl. : Catalogue de la collection Thomy Thiery, Paris 1902, n° 2823.

MUSÉE DU LOUVRE.

29. — **La neige.** PL. I

La plaine où ne se distingue plus qu'un chemin à peine tracé, forme une étendue blanche jusqu'à l'horizon bas. Seuls, un groupe d'arbres vers le centre et un autre à gauche, à l'arrière-plan, dressent sur le ciel leurs formes noires autour desquelles les corbeaux volent ou s'abattent en groupes serrés.

Présenté au Salon de 1873, ce tableau semble avoir rencontré un étonnement méprisant. Marc de Montifaud, dans *l'Artiste*, déclare que « la neige de M. Daubigny est un morceau de plâtre étalé avec un couteau à palette. »

Faut-il penser que l'idée de peindre la neige a été inspirée à Daubigny par l'exemple de son cadet Pissarro ? Il serait difficile de l'affirmer. Mais son interprétation du sujet n'a rien de commun avec les vues de Louveciennes. Si les plaines des environs d'Auvers ont fourni un modèle commode, il n'en a pas moins voulu peindre *la Neige*, en soi et non un paysage enneigé comme Pissarro.

Toile : H. 100 *cm. ; L.* 200 *cm.*

Signé et daté, en bas à droite : « *Daubigny* 1873 ».

Coll. : Breysse, Paris ; Gilibert, Paris ; Saint Péreuse, Paris.

Exp. : Salon de 1873, cat. nº 415 ; Exposition universelle, Paris 1878, cat. nº 228 ; Exposition centennale de l'Art français, Paris 1900, cat. nº 162 ; Le paysage français de Corot à nos jours, galerie Charpentier, Paris 1942, cat. nº 50.

Grav. Dessiné sur bois par Ed. Yvon et gravé par Jules Langeval.

Bibl. : Jean Laran, D., s. d., p. 67 ; Etienne Moreau Nélaton, D. raconté par lui-même, Paris 1925, p. 111 et fig. 92.

COLLECTION PARTICULIÈRE, PARIS.

30. — **Le ruisseau de Valmondois.**

Sous le couvert d'une futaie de hêtres, coule un ruisseau qui serpente, allant du centre, au premier plan, vers un bouquet d'arbres, à droite. Une éclaircie fait tomber sur l'eau, au centre, une lumière plus vive.

Au Salon de 1847, Daubigny exposait un tableau intitulé *le Ru à Valmondois*. Par la suite, il devait reprendre plusieurs fois ce motif qui lui rappelait sans doute ses premières années et sa nourrice, la mère Bazot, dont la chaumière était voisine.

Toile : H. 54 cm. ; L. 43 cm.
Non signé. Cachet de la vente Daubigny, en bas à droite.
Peint en 1873.

Coll. : Vente Daubigny, Paris 6-11 mai 1878, nº 345 ; M. Joanny Peytel, Paris.

Exp. : Le paysage français de Corot à nos jours, Paris 1942, cat. nº 47.

COLLECTION PARTICULIÈRE, PARIS.

31. — **La maison de Daumier.**

A droite, la pente d'un coteau sur lequel on distingue des chaumières délabrées entourées de jeunes peupliers, s'incline doucement vers une route. Celle-ci s'incurve vers la gauche et disparait à l'arrière-plan dans un groupe de maisons.

Ce tableau serait plus justement nommé *la route de Valmondois*. Si le motif en effet, semble bien être la route qui mène de La Naze à Valmondois, sur laquelle est située la maison de Daumier, celle-ci ne saurait être reconnue que parmi celles que l'on distingue au fond à gauche.

Bois: H. 18,5 ; L. 30 cm.
Signé, en bas à droite, " Daubigny,
Coll. : Horace C. Henry, Seattle.
Exp. : The French Impressionnists, Vancouver 1953, cat. nº 15.

HENRY ART GALLERY, SEATTLE, U.S.A.

32. — **Le voyage en bateau.**

Cet album factice, comprenant quarante-sept dessins à la plume ou au crayon, réunit des croquis dont certains ont servi à l'album de gravures publié en 1862 (*cf.* nº 33). Toutefois de nombreuses scènes familières, conçues à l'origine pour amuser les amis, n'ont pas été retenues pour l'édition. Ces scènes sont l'illustration sur un mode comique, d'un voyage du « Bottin », le fameux bateau-atelier avec lequel Daubigny faisait de longues randonnées sur l'Oise ou la Seine.

Deux de ces croquis sont exposés ici.

Le bateau-atelier.

Dans la cabine construite sur le « Bottin », Daubigny est assis sur le banc arrière, occupé à peindre une petite toile. Il est entouré d'objets hétéroclites.

Dans le recueil gravé, cette feuille porte le nº 8 et elle est ainsi commentée : « Le travail tient l'âme en joie. »

Plume sur papier blanc : H. 10,9 *cm. ; L.* 16,2 *cm.*

Les bateaux à vapeur.

Sur la rivière, le « Bottin », dirigé par deux hommes installés aux rames, est secoué par les vagues que provoquent deux vapeurs que l'on distingue à droite.

« Voici les vapeurs ! Gare aux vagues ! Il y a de rudes coups d'avirons à donner », dit le commentaire de la publication de 1862 (nº 13).

Plume sur papier blanc : H. 10,9 *cm. ; L.* 16,2 *cm.*
COLL. : Galerie Le Garrec ; acquis par le Musée en 1922.
EXP. : Gravures de Daubigny, galerie Le Garrec, Paris 1920.

MUSÉE DU LOUVRE.

GRAVURES

33. — **Le voyage en bateau.**

En 1862, A. Cadart et Fr. Chevallier éditèrent un recueil de gravures de Daubigny, intitulé *le Voyage en bateau.* Ces quinze eaux-fortes avaient été gravées d'après une série de dessins (*cf.* nº 32), exécutés à l'origine pour l'amusement des amis. Sur un mode comique, c'est la narration de l'un des nombreux voyages du célèbre bateau-atelier de Daubigny, le « Bottin ». Trois de ces gravures sont exposées ici.

Le déjeuner au départ d'Asnières.

Sous la tonnelle d'un restaurant, à gauche, le peintre et quelques amis sont attablés. On aperçoit, à droite, la Seine et quelques bateaux.

H. 15,5 *cm.* ; *L.* 10,5 *cm*

Bibl. : Frédéric Henriet, C.D. et son œuvre gravé, Paris 1875, nº 91 ; Loys Delteil, D., Paris 1921, nº100, 3e état ; J. Adhémar, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Inventaire du fonds français après 1800, t. V, Paris 1949, nº 53-1.

L'emménagement du Bottin.

Un enfant tire vers la gauche un petit chariot à quatre roues empli de paquets ; d'autres poussent derrière et sont suivis par une femme qui porte deux enfants sur ses bras.

H. 16 *cm.* ; *L.* 10,2 *cm.*

Bibl. : F. Henriet, *op. cit.*, nº 92 ; Loys Delteil, *op. cit.*, nº 101 (3e état) ; J. Adhémar, *op. cit.*, nº 53-2.

Voyage de nuit ou la Pêche au filet.

Dans une nuit noire, la lanterne de l'embarcation fait une tache de lumière qui se reflète dans les eaux de l'Oise. On distingue dans le bateau un homme debout qui tire sur le filet.

H. 15,5 *cm.* ; *L.* 10,5 *cm.*

Bibl. : F. Henriet, *op. cit.*, nº 99 ; Loys Delteil, *op. cit.*, nº 109 (3e état) ; J. Adhémar, *op. cit.*, nº 53-9.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES

KARL DAUBIGNY

Paris, 9 juin 1846 — Auvers, 25 mai 1886

Elève de son père, Karl Daubigny a participé aux excursions du « Bottin » dès son enfance. Lorsqu'il commence à manier le pinceau, c'est avec son père qu'il va peindre, et ce sont les mêmes motifs qui l'attirent. En 1863, il débute au Salon avec *le Sentier et l'île de Vaux sur l'Oise* et jusqu'à sa mort, il aimera à peindre dans la région d'Auvers. Son style est très voisin de celui de son père, quoique sa facture soit souvent plus libre et marquée par des empâtements plus francs.

34. — **Vue de rivière.**

Sur une large rivière, probablement l'Oise, flottent quelques bateaux. A droite, sur la berge, une femme agenouillée lave du linge.

Dans une œuvre comme celle-ci, Karl Daubigny se révèle fidèle disciple de son père. Comme lui, il s'efforce de traduire la lumière, ici celle d'un beau jour d'été, sur les lignes simples d'une rivière de plaine.

Toile : H. 24,5 cm. ; L. 51 cm.
Signé et daté, en bas à droite : « Karl Daubigny, 1871 ».
COLL. : H. W. Mesdag, La Haye.

RIJKSMUSEUM H. W. MESDAG, LA HAYE.

HONORÉ DAUMIER

Marseille, 26 février 1808 — Valmondois, 10 février 1879

C'est par son ami le sculpteur Geoffroy Dechaume que Daumier fut attiré à Valmondois. Celui-ci connaissait ce village depuis le temps où, jeune homme, il accompagnait son ami Daubigny qui rendait visite à sa nourrice, la mère Bazot, et il s'y était installé depuis pour passer les étés. C'est en 1864

que Daumier devait louer pour la première fois la petite maison dans laquelle il devait venir séjourner quelques mois toutes les années suivantes. Il trouvait là, outre le calme de la campagne, le voisinage d'amis chers, Geoffroy Dechaume, Jules Dupré, Daubigny.

En 1877, la vue de Daumier a tellement baissé qu'il est obligé de renoncer au dessin. C'est Valmondois qu'il choisit alors pour refuge. Un an plus tard, Corot ayant appris que son ami allait devoir abandonner sa maison, faute d'en pouvoir payer le loyer, l'acheta et la lui offrit avec ce commentaire charmant : « Ce n'est pas pour toi que je fais cela, c'est pour embêter ton propriétaire. » Il devait mourir là, dans une grande pauvreté, le 10 février 1879.

Cependant, malgré ces longs séjours, il ne faut pas chercher dans l'œuvre du peintre ou du graveur des souvenirs directs de la région. A Geoffroy Dechaume, il disait : « Tu sais bien que je ne peux pas dessiner sur nature. » Aussi, s'il a beaucoup créé dans sa petite maison, ce sont le plus souvent des œuvres où les lieux qui l'entourent ne semblent pas avoir directement part.

35. — **Don Quichotte et la mule morte.**

Les silhouettes de Don Quichotte et de Sancho Pança sur leurs montures apparaissent à la sortie d'un défilé que synthétise deux plans obliques. Ils sont arrêtés, comme pétrifiés, devant le cadavre de la mule morte qui gît devant eux au premier plan.

Cette toile fut exécutée vers 1864 pour décorer une paroi du vestibule de la maison de Daubigny aux Vallées à Auvers. Elle faisait alors pendant à une composition du maître de maison, intitulée *le Printemps* (*cf.* la gravure de Léonide Bourges n° 2).

Le thème de Don Quichotte est cher à Daumier qui l'a repris de très nombreuses fois. La scène de la mule morte est aussi le sujet d'un tableau maintenant conservé au Metropolitan Museum de New-York, dont il existe deux répliques. Dans cette seconde version, la scène est inscrite dans une toile en largeur et le paysage est beaucoup plus poussé.

Toile : H. 137 *cm. ; L.* 59 *cm.*
Peint vers 1864.

Coll. : Daubigny, Auvers.

Exp. : Corot et D., Museum of Modern Art, New-York 1930, cat. nº 46 ; D., Musée de l'Orangerie, Paris 1934, cat. nº 38 ; Monticelli et le baroque provençal, Musée de l'Orangerie, Paris 1953, cat. nº 33.

Bibl. : Ed. Fuchs, Der Maler D., Munich 1927, nº 270, p. 59 et rep. pl. 270 ; Raymond Escholier, D., revue mensuelle d'Art de France et de l'Etranger, t. 36, nº 191, novembre 1938, p. 80 (rep.) ; Etienne Moreau-Nélaton, Daubigny raconté par lui-même, Paris 1925, p. 89 ; Claude Roger Marx, D., Paris 1938, rep. p. 25.

COLLECTION PARTICULIÈRE, PARIS.

36. — **La causette.**

Une paysanne, adossée à un arbre, à gauche, bavarde avec une autre femme qui tient un enfant dans ses bras. Devant elles deux, une fillette debout les observe.

Daumier ne dessinait pas, disait-il, sur nature. Mais une œuvre comme celle-ci a pu lui être inspirée par les paysans qu'il côtoyait journellement lorsqu'il séjournait à Valmondois.

Bois : H. 32 *cm. ; L.* 18 *cm.*

Signé, en bas à gauche : « H. D. ».

Coll. : H. W. Mesdag, La Haye.

Bibl. : Erich Klossowski, H. D., Munich 1923, nº 327 p. 116.

RIJKSMUSEUM H. W. MESDAG, LA HAYE.

HIPPOLYTE-CAMILLE DELPY

Joigny, 1842 — Paris, 4 juin 1910

Delpy fut élève de Daubigny et de Corot. Il fut attiré à Auvers par la présence de son maître et y séjourna notamment en 1861 et 1873. Ses motifs sont communs à toute l'école de Daubigny, ce sont des bords de rivière et des vues de villages.

37. — **La grande rue du village à Auvers.**

C'est la rue principale du bourg, encadrée de ses maisons campagnardes. Comme son maître Daubigny, Delpy aime peindre les vues de village. Celle-ci est devenue maintenant un témoignage de l'aspect que présentait Auvers au temps où les peintres y travaillaient si nombreux.

Bois : H. 47 cm. ; L. 54 cm.
Signé, en bas à droite : « H. C. Delpy ».
COLL. : Acheté à l'artiste par la ville de Béziers.

MUSÉE FABRÉGAT, BÉZIERS.

JULES DUPRÉ

Nantes, 5 avril 1811 — L'Isle-Adam, 6 octobre 1889

Le père de Jules Dupré exploitait une fabrique de porcelaine à Parmain, à l'est de Valmondois. Le peintre a donc passé toute sa jeunesse dans cette région. En juillet 1841, il travaille à Montsoult, au sud-ouest de l'Isle-Adam, en compagnie de Théodore Rousseau. Puis en 1845 et 1846, c'est à l'Isle-Adam, où le beau-frère de Dupré était installé, que les deux artistes viennent peindre. Dès lors, même après sa brouille avec Rousseau, Dupré sera fidèle à cette région où il s'installe dès 1850. Il recevra là souvent la visite de ses amis et de ses voisins comme Daubigny. Plus que la vallée de l'Oise, ce sont les forêts qui l'attirent, mais il aime aussi à peindre l'eau, lorsque des arbres animent ses rives.

38. — **Bords de rivière.**

Sur la berge d'une rivière, à gauche, deux vaches ruminent. Au-delà de l'eau, les arbres d'une forêt se détachent sur le ciel, dominés par deux puissants chênes, à gauche.

Il n'est pas absolument certain que cette œuvre ait été peinte dans la région de l'Isle-Adam où Dupré séjourna si longtemps.

Mais elle est caractéristique de ses œuvres qui se situent entre celles de son ami Théodore Rousseau et celles de Daubigny. A l'un, il emprunte l'amour des arbres et de leurs ramures épaisses et mystérieuses ; à l'autre, les compositions simples fondées sur des lignes horizontales.

Bois : H. 15 cm. ; L. 25 cm.

Signé, en bas à droite : « Jules Dupré ».

Coll. : Thomy-Thiéry, Paris ; donation Thomy-Thiéry au Musée du Louvre, 1912.

MUSÉE DU LOUVRE.

39. — **Rivière sous bois à l'Isle-Adam.**

La rivière, dont les eaux s'étalent au premier plan, passe sous une voûte que forment les feuillages d'un grand arbre, à droite, et d'un massif forestier, à gauche. Au-delà, la rive s'éclaircit et le soleil éclaire une prairie et la côte qui la borne.

Cette étude, exécutée sur le motif, est traitée dans une manière plus large que celle des premières œuvres de Dupré. Elle traduit probablement l'influence de Daubigny qui lui fait un peu abandonner la précision dans l'étude des arbres qu'il devait à Théodore Rousseau.

Toile collée sur carton : H. 31,5 cm. ; L. 24 cm.

Signé, en bas à droite : « J. Dupré ».

Coll. : Artus, Paris.

Exp. : Chefs-d'œuvre des collections parisiennes, Musée Carnavalet, Paris 1952-1953, cat. n° 39.

M. OCTAVE LINET, PARIS.

NORBERT GŒNEUTTE

Paris, 1854 — Auvers, 9 octobre 1894

Ancien élève de Pils à l'Ecole des Beaux-Arts, Gœneutte est un peintre très traditionnel. Mais il est aussi graveur et c'est probablement ses gravures qui attirèrent le Dr Gachet. Lorsqu'il fut atteint de tuberculose pulmonaire en 1891, le docteur le fit venir à Auvers où il devait mourir trois ans plus tard.

40. — **Portrait du Dr Gachet.** PL. XXXII

Le docteur, dont la tête se présente de profil droit, est assis devant sa table sur laquelle il a posé ses mains jointes. Devant lui sont disposés un livre, des lorgnons et une loupe.

Il est intéressant de rapprocher cette œuvre du portrait peint par Van Gogh un an auparavant (*cf.* nº 46). Si celui-ci est peut-être plus véridique, le portrait de Van Gogh est comme il lé disait lui-même, « une apparition ».

Bois : H. 35 *cm. ; L.* 27 *cm.*

Signé, dédicacé et daté, en bas à gauche : « A mon ami le Dr Gachet, Norbert Gœneutte, Paris 1891 ».

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don du Dr Gachet au Musée du Luxembourg, 1891.

Bibl. : Victor Doiteau, la curieuse figure du Dr Gachet, Aesculape Paris 1923, p. 214.

MUSÉE DU LOUVRE.

GRAVURE

*41. — **L'Armoire.**

Une femme, sobrement vêtue, debout, vue de dos, prend un objet dans la partie supérieure d'une armoire, étroite et haute.

C'est Mademoiselle Suzanne Froliger, amie de la famille Gachet, qui a posé pour cette gravure, dans la maison même du docteur.

H. 27,2 *cm. ; L.* 10,6 *cm.*

Exécuté en 1892 *(2me état).*

Selon M. Paul Gachet, imprimé à Auvers, par le Dr Gachet.

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet à la Bibliothèque Nationale, 1953.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES.

VINCENT VAN GOGH

Groot Zundert (Pays-Bas), 30 mars 1853 — Auvers-sur-Oise, 29 juillet 1890

C'est le 21 mai 1890 que Van Gogh arrive à Auvers-sur-Oise. Depuis plusieurs mois déjà, il voulait quitter l'hôpital de Saint-Rémy, échapper à cette ambiance pénible, retrouver des conditions de vie plus normales. C'est son frère, Théo, sur le conseil de Pissarro, qui lui a conseillé Auvers : il trouvera là le Dr Gachet qui aimera certainement sa peinture et pourra aider, s'il le faut, le malade.

Dés son arrivée, il s'installe à l'auberge Ravoux. Il voit fréquemment le Dr Gachet qui s'intéresse vivement à ses tableaux. Il va peindre chez lui, dans cette maison où il aime à voir des œuvres de Pissarro, de Guillaumin, de Cézanne. Cependant, cette amitié n'est pas sans heurts. L'instabilité du caractère de Van Gogh provoque à plusieurs reprises dès crises passagères. Un jour, il se met en colère parce que le *Nu* de Guillaumin qu'il avait souhaité voir encadrer, est toujours sans cadre. A d'autres moments, il perd presque confiance en lui et écrit même à son frère : « Je crois qu'il ne faut aucunement compter sur le Dr Gachet.
D'abord il est plus malade que moi, à ce qu'il m'a paru, ou mettons juste autant, voilà. » (Lettre 648).

Une seule fois, il ira à Paris, voir son frère Théo qui était venu lui rendre visite avec sa femme, le dimanche 8 juin. Puis, brusquement, c'est le drame. Le 27 juillet, en pleins champs où il travaillait, il se tire une balle de revolver dans la poitrine. Il se traîne jusqu'à l'auberge Ravoux où sont appelés, après le docteur du village, le Dr Gachet, son fils et Théo qui ne put être prévenu que le lendemain 28. Il expire, là, dans cette modeste chambre d'auberge, le 29 juillet 1890.

Pendant les deux mois d'Auvers, Van Gogh produit énormément. Les premiers temps, il est serein et travaille en toute tranquillité d'esprit. « Je m'aperçois, dit-il, que cela m'a fait du bien d'aller dans le Midi, pour mieux voir le Nord.

« C'est comme je le supposais, je vois des violets davantage où ils sont. Auvers est décidément fort beau. »

Ce sont surtout les chaumes et la plaine qui l'attirent. Il écrit à sa mère : « Je suis entièrement absorbé par ces plaines immenses de champ de blé, sur un fond de collines, vastes comme la mer, d'un jaune très tendre, d'un vert très pâle, d'un mauve très doux, avec une partie de terre labourée, tout cela pointillé de touffes de pommes de terre en fleurs ; le tout sous un ciel bleu avec des tons blancs, roses et violets.

Je me sens très paisible, presque trop calme, je me sens capable de peindre cela. »

Mais, ici comme à Saint-Rémy, il cherche toutes les occasions de « faire de la figure » : le Dr Gachet, Mlle Gachet, Mlle Ravoux, la fille de son aubergiste, des paysans du village seront ses modèles.

Dans ses derniers jours, sa nervosité reprend et se traduit dans sa peinture sur un thème pathétique. Parlant de ses champs de blé, il écrit : « Je ne me suis pas gêné pour chercher à exprimer de la tristesse, de la solitude extrême. » Dans sa dernière lettre, trouvée sur lui le 29 juillet, il écrit : « Eh bien, mon travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison y a fondré à moitié. » Lettre de désolation qui n'exprime pas seulement l'amertume des petites discussions financières avec son frère, mais plus encore ce profond désespoir de toute l'âme, cette crainte de la folie qu'il sent proche, « cette solitude extrême » qu'il a exprimé dans ses dernières œuvres.

Note bibliographique : les textes extraits des lettres de Van Gogh, cités dans les notices suivantes, sont empruntés à l'édition de la correspondance générale, due aux soins de M. l'ingénieur V.-W. Van Gogh (*Verzamelde Brieven van Vincent Van Gogh* Amsterdam 1952-1954). Le numéro de la lettre est seul indiqué en référence. Toutes les lettres citées sont contenues dans les tomes III et IV de cette publication.

* 42. — Portrait de l'Artiste. PL. XV

C'est sur un fond bleu, formé de sortes de flammèches, que se détache le buste du peintre, de trois quarts à gauche. Il est vêtu d'une simple veste d'un ton bleu-vert, sur une chemise sans col et un gilet. La toile coupe le buste à la poitrine, selon une mise en page d'ailleurs classique, mais la touche et l'expression tendue du regard apportent à la peinture l'élément tourmenté qui l'anime.

La date de ce tableau pose un problème. M. J.-B. de La Faille, dans son premier catalogue (op. cit. 1928), identifiait ce portrait avec l'œuvre mentionnée dans les lettres 604, 605 et 607, un « portrait sur fond clair » de trois quarts, peint en septembre 1889 à Saint-Rémy. MM. Scherjon et de Gruyter (op. cit. 1932 et 1937) reconnaissaient ce dernier dans le tableau de la collection Chester Dale de Washington ; cette opinion fut adoptée peu après par M. de La Faille dans son second catalogue en 1939. Le portrait du Louvre est alors identifié avec celui qui est mentionné dans la lettre 638, du 4 juin 1890, « le portrait de moi que j'ai pris quand je suis parti pour ici » que Van Gogh cite à propos du portrait du Dr Gachet qui est, dit-il, « dans le même sentiment ». Le terme « prendre », comme l'ont proposé MM. Scherjon et de Gruyter, peut être interprété dans un sens alors fréquent dans les ateliers, — mais qui ne semble pas courant chez Van Gogh, — le sens adopté maintenant en photographie, le sens d'exécution. Dès lors on peut situer l'œuvre soit à la fin du séjour à Saint-Rémy (Scherjon et de Gruyter), soit à la rigueur dans les premiers jours d'Auvers (De La Faille) soit, comme l'a proposé récemment M. Leymarie (op. cit. 1951), durant les quatre jours que Van Gogh passe à Paris avant de gagner Auvers, entre le 17 et le 21 mai 1890. Cette ultime hypothèse expliquerait que cette œuvre importante ne soit pas commentée plus longuement dans les lettres à Théo, puisqu'elle aurait été exécutée sous ses yeux, et pourrait correspondre au portrait auquel Mme Johanna Van Gogh Bonger fait allusion, après avoir décrit l'aspect robuste et sain du peintre à son arrivée à Paris : « Le portrait fait par lui-même rend la plus fidèle expression de son physique en ce temps là ». *(Intr. de Brieven aan zijn broeder,* Amsterdam 1914, p. LX).

Mais l'identification du tableau du Louvre avec l'œuvre mentionnée dans la lettre 638, doit être aujourd'hui abandonnée. En effet dans une lettre à sa sœur, publiée récemment, Van Gogh fait allusion au même portrait : « Mon ami le Dr Gachet est décidément enthousiaste de ce dernier portrait d'arlésienne dont moi aussi j'ai un exemplaire pour moi, et d'un portrait de moi. » Et plus loin après la description

du portrait du docteur « Mon portrait à moi est presque aussi ainsi, le bleu est un bleu fin du midi et le vêtement est lilas clair. » (Lettre W. 22). Cette dernière précision semble donc exclure le tableau du Louvre dans lequel l'artiste est vêtu d'un bourgeron bleu.

M. Michel Florisoone (op. cit. 1949) a proposé de dater ce portrait de septembre 1889, mais sans pour autant l'identifier avec le « portrait sur fond clair » auquel il serait légèrement postérieur. Cette hypothèse s'appuie sur une étude stylistique et psychologique très pénétrante. Le tableau du Louvre est comparé au portrait du surveillant de l'hôpital de Saint-Rémy, Trabu, peint en septembre 1889. La mise en page, le style, le sentiment même qui anime les deux œuvres sont si voisins que M. Michel Florisoone reconnaît entre eux un lien intime, un lien psychologique : « Il (Vincent) veut être maître de soi comme Trabu qui reste malgré tout bon et homme de cœur. Le voilà le modèle qui sauvera Vincent de la maladie et il se peint dans l'attitude de Trabu comme les rois se faisaient portraiturer sous la figure de Saint Louis. » M. Florisoone montre en outre que l'évolution stylistique et formelle entre septembre 1889 et juin 1890 peut s'accorder avec cette hypothèse.

Cependant deux éléments semblent opposer encore quelques difficultés à l'adoption de cette thèse. L'un signalé par M. Florisoone lui-même est le costume de Vincent : ce n'est pas celui de l'asile, qu'il porte par contre dans le tableau de la collection Chester Dale. Mais M. Florisoone y voit un costume inspiré de celui de Trabu dans une sorte de mimétisme et en tire argument à l'appui de sa thèse. D'autre part, il semble difficile de situer le portrait du Louvre à quelques jours seulement de distance de celui en qui l'on reconnaît le « portrait sur fond clair » de septembre 1889, celui de la collection Chester Dale. Le visage de l'artiste a subi entre les deux œuvres une modification considérable que l'on ne peut guère imputer à la seule imagination du peintre ; il s'est légèrement empâté, le regard est devenu plus franc, l'angoisse qui avait creusé les traits du pensionnaire de l'asile semble presque absente.

M. Florisoone à qui nous avons communiqué le texte de cette notice nous a remis une note, que nous sommes heureux de reproduire ci-dessous. L'auteur, par une nouvelle argumentation, précise encore son hypothèse et situe, en conclusion, l'exécution du portrait entre septembre et novembre 1889.

« Il semble bien qu'il faille éliminer absolument l'hypothèse que l'auto-portrait de Van Gogh au fond de flammes ait pu être peint à Paris pendant les trois jours que le peintre y a passés en mai 1890.

En effet, Mme Johanna Bonger-Van Gogh nous donne, dans la relation qu'elle nous a laissée (*Brieven*... Amsterdam 1914, p. LX., cf. Coquiot, p. 234, et Courthion-Pierre Cailler, p. 205), un emploi du temps assez précis des occupations de son beau-frère, puis écrit : « Vincent sentit bientôt que le trouble de Paris ne lui allait pas. Comme il désirait aussi reprendre le travail, il partit le 21 mai... » C'est donc pour travailler et avoir sa tranquillité qu'il part. Il veut reprendre sa peinture abandonnée depuis Saint-Rémy, et c'est pour cela qu'il est nécessaire qu'il quitte Paris où il ne peut travailler. Nous le voyons, en effet, chez son frère passant son temps à regarder les toiles qu'il avait envoyées à celui-ci ; il sort pour acheter des olives, il reçoit beaucoup de visites ; il n'a matériellement pas le temps de travailler. Il n'est surtout pas dans son atmosphère de travail. « Il fut, dit encore Mme Johanna Van Gogh-Bonger, pendant ce temps gai et tranquille » : nous sommes loin du peintre travaillant « avec fureur », « labourant », selon les expressions de Vincent lui-même. Et s'il avait pu faire un tableau, ç'aurait été « nos portraits », c'est-à-dire celui de Théo et de sa femme. Il s'ensuit donc que si le tableau ne peut être d'Auvers pour des raisons de style, il ne peut être de Paris pour des raisons matérielles.

Dans cette relation, il faut remarquer que Johanna Van Gogh-Bonger raconte le séjour de son beau-frère dans un ordre chronologique. Elle écrit d'abord : « J'avais pensé voir un malade, etc.... et dans son être quelque chose de ferme. » Et tout de suite, sans transition, elle ajoute, comme se souvenant : « Le portrait fait par lui-même rend la plus fidèle expression de son physique en ce temps-là. » Le mouvement de la phrase nous paraît bien indiquer qu'en voyant Vincent arriver le matin du 17, la jeune belle-sœur est frappée par cette ressemblance avec le portrait et par cette solidité et cette fermeté auxquelles elle n'avait pas cru en regardant le tableau. Ou bien, Vincent montre son portrait en arrivant, et elle constate sa vérité.

On en revient donc à un portrait peint à Saint-Rémy. L'objection faite sur l'aspect physique de Vincent qui est si dissemblable de celui révélé par le portrait à fond clair, ce qui obligerait à les éloigner l'un de l'autre de plusieurs mois, n'est en soi pas un obstacle. Vincent, une fois sorti de ses crises, après quelques jours de reprise, remonte brusquement la pente et retrouve rapidement, soudainement même, un aspect vigoureux. Mme Johanna Van Gogh-Bonger nous le dit elle-même selon le témoignage du pasteur Salles, d'Arles, qui ayant vu Vincent après une crise est « vivement étonné » de son « changement » qu'il qualifie de « subit et curieux ». Le pasteur Salles et Vincent se sont vus notamment deux fois : en novembre 1889 (lettre 614) quand Vincent, tout à fait remis, se rend à Arles, et en janvier 1890

(lettre 622) quand le pasteur se rend à l'Asile de Saint-Rémy pour voir Vincent pendant sa crise commencée en décembre : cette dernière visite n'a pu lui laisser bonne impression, Vincent n'ayant pas retrouvé complètement « sa présence d'esprit ». Il ne semble pas qu'ils se soient rencontrés plus tard : en tout cas Vincent part de Saint-Rémy sans retourner à Arles et il ne dit pas que le pasteur soit venu lui dire adieu. Johanna fait-elle allusion à la visite de novembre ? Quoi qu'il en soit, Vincent se rétablit très vite de ses crises, et il le dit lui-même dans cette lettre 604 de septembre 1889 (avant le 10) qui est un véritable journal de sa santé, parallèlement à un journal de ses travaux, et qui s'étend probablement sur une huitaine de jours : « Les forces me reviennent de jour en jour, écrit-il à Théo, et il me paraît de nouveau que j'en ai déjà de trop presque. Car pour rester assidu, il n'est pas nécessaire d'être un hercule. » Il écrit dans les « intervalles » de son travail. « Je lutte de toute mon énergie pour maîtriser mon travail... » « Je mange et je bois comme un loup à présent. » Cette lettre débute avec le premier portrait qu'il a « commencé le premier jour que je me suis levé », continue avec celui sur fond clair, et avec le *Faucheur* de juin 1889 qu'il reprend, puis avec le portrait de Trabu qu'il achève le 10 septembre. Elle est comme une feuille de régime alimentaire, comme un diagramme de la résurrection de Vincent, qui, étape par étape, monte du « diable » (« j'étais maigre, pâle comme un diable »), jusqu'à l'« hercule ». S'il avait fait un troisième portrait après le 10 septembre, il aurait montré un homme complètement transformé, l'hercule qu'il était devenu. Et notons que le 10 septembre où il dit à son frère qu'« il mange comme deux », il note en comparant le portrait de Trabu avec le portrait au fond clair : « Cela fait un assez curieux contraste avec le portrait que j'ai fait de moi où le regard est vague et voilé, tandis que lui a quelque chose de militaire, et des yeux noirs petits et vifs. » Et pendant plusieurs lettres après, il ne parle que de portraits.

On s'attend à chaque instant qu'il annonce comme conséquence naturelle qu'il va faire un troisième portrait de lui. Il ne dit rien. Il l'a fait cependant. Nous avons dit, dans notre article des *Musées de France*, que, en l'absence de toute indication, il fallait placer ce dernier portrait près de celui de Trabu, et, bien entendu, après lui. La date du 10 septembre est la limite antérieure ; la limite postérieure sera indiquée par le premier changement de style et de manière, autant que d'esprit, c'est-à-dire jusqu'à ce que les volutes et les flammes qui caractérisent cette période, se morcellent en flammèches et se hérissent comme des chevelures, soit novembre environ, date du *Parc de l'Hôpital Saint-Paul* et de la *Vue de l'Asile avec le Dr Peyron*. Nous avons vu que dans cette période, Vincent reprenait sa façon

d'avant la crise d'août et faisait le pont pour ainsi dire avec ses recherches de juin, en recommençant son *Champ de blé avec un faucheur ;* le portrait sur fond de flammes se lie, en effet, très directement, surtout dans le fond, par ses formes en arabesques arrondies et en cercles fermés caractéristiques, à la *Nuit Etoilée* et au *Champ de blé* d'alors, autant qu'il s'intégre dans la série des *Champs de blé avec cyprès* d'octobre et autant qu'il apporte une conclusion formelle au *Parc* et à la *Vue de l'Asile.* Le moment à l'intérieur duquel doit avoir été peint le Portrait du Louvre peut donc s'étendre de septembre à novembre 1889, toute autre époque nous paraissant, quant à nous, à écarter. »

Michel FLORISOONE,
25 octobre 1954.

Toile : H. 65 *cm. ; L.* 54 *cm.*
Non signé.
Peint à Saint-Rémy entre le 10 *septembre et novembre* 1889 (?).

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet et de Mlle Marguerite Gachet, au Musée du Louvre, 1949.

EXP. : Rétrospective V. G., Salon des Indépendants, Paris 1905, cat. nº 20 ; Rétrospective V. G., galerie Marcel Bernheim Jeune, Paris 1925, cat. nº 50 ; V. G., Exposition Internationale, classe de muséographie, Paris 1937, cat. nº 42 ; V. v. G., Gemeentemuseum, La Haye 1953, cat. nº 178 ; V. v. G., Rijksmuseum Kröller Muller, Otterlo, et Stedelijk Museum, Amsterdam, cat. nº 140.

BIBL. : Aesculape, année XIII (1923), nº 11, p. 253 ; Roch Grey, V. G., Rome et Paris 1924 ; Louis Pierard, La vie tragique de V. v. G., Paris 1924, p. 16 ; Aesculape, année XVI (1926), nº 5, p. 141 ; Le Progrès Médical, 9 janvier 1926, p. 1 du suppl. ; V. Doiteau et E. Leroy, La folie de V. v. G., Paris 1928, h. t. ; Florent Fels, V. G., Paris 1928, p. 179 ; J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, nº 627, p. 177 et rep. t. II, pl. CLXXIII ; W. Scherjon, catalogue des tableaux par V. v. G. décrits dans ses lettres : périodes de Saint-Rémy et Auvers-sur-Oise, Utrecht 1932, nº 116, p. 117 ; Charles Terrasse, V. G., Paris 1935 ; l'Amour de l'Art, avril 1937, p. 16, nº 42 ; M. Florisoone, V. G., Paris 1937, rep. p. 47 ; W. Scherjon et Jos. de Gruyter, V. v. G. great period, Amsterdam 1937, nº 116, p. 307 et p. 24 ; M. Florisoone, Deux grands chefs-d'œuvre de V. G. entrent au Musée du Louvre, Bulletin des Musées de France, 1949, pp. 139-140 ; Jean Leymarie, V. G., Paris 1951, p. 135 et pl. 150 ; V. G. et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, pp. 9-11.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 43. — **Dans le jardin du Dr Gachet.** PL. XVI

Un if qui évoque étrangement les cyprès que Van Gogh peignit à Arles et Saint-Rémy, monte vers le ciel en un mouvement de flamme. Devant lui, à droite, un yucca et à gauche, un arbre rabougri au milieu d'un carré de fleurs sont les seuls autres éléments du jardin. A gauche, derrière la tache éclatante d'un toit de tuiles rouges, apparaissent dans le lointain quelques toitures du village d'Auvers.

« Puis, j'ai peint chez lui le [Dr Gachet] deux études que je lui ai données la semaine passée, un aloès avec des soucis et des cyprès, puis dimanche dernier des roses blanches, de la vigne et une figure blanche là-dedans. » (Lettre 638, 4 juin 1890). Cette première étude peinte chez le Dr Gachet, l'une des premières toiles de Van Gogh à Auvers, est encore toute imprégnée des visions du Midi. La vibration de flamme qui semblait animer, là-bas, la végétation méditerranéenne que peignait l'artiste, réapparaît ici et semble une expression de la joie de vivre, après l'angoisse de la maladie.

Toile : H. 73 cm. ; L. 51,5 cm.

Non signé.

Peint le 27 mai 1890.

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

Exp. : Exposé ici, pour la première fois.

Bibl. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, nº 755, pp. 213-214 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, p. 557.

N'a jamais été reproduit avant la présente exposition.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 44. — **Mademoiselle Gachet au jardin.** PL. XVII

Un if, à gauche, deux autres, groupés, à l'arrière-plan, stabilisent la composition, derrière la mince figure blanche de Mlle Gachet. Celle-ci se dresse au milieu du jardin dont Van Gogh a voulu traduire le fourmillement de plantes diverses, vigne, roses blanches, pots de fleurs, renoncules.

Cette étude, citée dans la lettre de Van Gogh à son frère du 4 juin 1890 (ainsi que dans la lettre à sa sœur W. 22) — « des roses blanches, de la vigne et une figure blanche là-dedans, » — contraste avec la première étude citée dans la même lettre (*cf.* nº 43). Ici, les

formes s'entremêlent, les couleurs se juxtaposent en une sorte de désordre volontaire. La touche elle-même est différente et forme des sortes de virgules.

Toile : H. 46 cm. ; L. 55 cm.
Non signé.
Peint le Dimanche 1er juin 1890.

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

EXP. : Exposé ici, pour la première fois.

BIBL. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, n° 756, p. 214 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, p. 557.
N'a jamais été reproduit avant la présente exposition.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 45. — **L'Eglise d'Auvers.** PL. XVIII

La masse du chevet de l'église que domine la tour de la croisée du transept, se détache sur un ciel d'un bleu d'encre. Deux chemins de terre qui viennent converger au premier plan, l'enserrent et semblent l'isoler. A gauche, une paysanne que l'on voit de dos se dirige vers l'église.

En juin 1890, à une date imprécise, que l'on peut situer entre le 4 et le 8, Van Gogh écrivait à sa sœur Wil et lui décrivait cette œuvre : « J'ai un plus grand tableau de l'église du village, un effet où le bâtiment paraît violacé contre un ciel d'un bleu profond et simple, de cobalt pur, les fenêtres à vitraux paraissent comme des taches bleu d'outremer, le toit est violet et en partie orangé. Sur l'avant-plan, un peu de verdure fleurie et du sable ensoleillé rose. C'est encore presque la même chose que les études que je fis à Nuenen de la vieille tour et du cimetière, seulement à présent la couleur est plus expressive, plus somptueuse. »

Toile : H. 94 cm. ; L. 74 cm.
Non signé.
Peint à Auvers entre le 4 et le 8 juin 1890.

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; Acquis par le Musée du Louvre, en 1951, de M. Paul Gachet, avec son concours.

EXP. : V. v. G., Gemente museum, La Haye 1953, cat. n° 195 ; V. v. G., Rijksmuseum Kröller Muller, Otterlo et Stedelijk Museum, Amsterdam 1953, cat. n° 187.

BIBL. : Victor Doiteau et Edgard Leroy, La folie de V. v. G.,

Paris 1928, p. 90 ; J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, nº 789, p. 223 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, p. 557 ; V. G. et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, pp. 13, 16, 27 et pl. I.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 46. — **Portrait du Dr Gachet.** PL. XIX

Le Dr Gachet est coiffé d'une casquette blanche, — celle qui fut donnée au Louvre par M. Paul Gachet, parmi les souvenirs de Van Gogh (*cf.* nº 123), — et il est vêtu d'une veste bleue. Soutenant sa tête de la main droite, il s'appuie du coude droit sur une table dont le bord coupe en oblique le coin inférieur gauche de la toile. Sa main gauche repose sur la même table, près d'une branche de digitales en fleurs, qui évoque une des spécialités du docteur, les maladies du cœur.

Ce tableau est la réplique, exécutée pour le Dr Gachet, d'un portrait, maintenant dans la collection Kramarsky de New-York, dont Van Gogh parle longuement dans la lettre à son frère, du 4 juin 1890 : « Je travaille à son portrait [du Dr Gachet], la tête avec une casquette blanche, très blanche, très claire, les mains aussi à carnation claire, un frac bleu et un fond bleu cobalt, appuyé sur une table rouge, sur laquelle un livre jaune et une plante de digitales à fleurs pourpres. Cela est dans le même sentiment que le portrait de moi que j'ai pris lorsque je suis parti pour ici.

M. Gachet est absolument fanatique pour ce portrait et veut que j'en fasse un pour lui, si je peux, absolument comme cela, ce que je désire faire aussi. » (Lettre 638). Dans une lettre adressée à Gauguin, il dit aussi : « Maintenant, j'ai un portrait du Dr Gachet, à expression navrée de notre temps. » (Lettre 643).

Mais, c'est sans doute dans les lettres à sa sœur, récemment publiées, que Van Gogh apporte les commentaires les plus intéressants sur ce portrait : « Ce qui me passionne le plus, beaucoup, beaucoup davantage que tout le reste dans mon métier, c'est le portrait, le portrait moderne.

Je le cherche par la couleur et ne suis certes pas seul à le chercher dans cette voie. Je voudrais, tu vois, je suis loin de dire que je puisse faire tout cela, mais enfin j'y tends, je voudrais faire des portraits qui un siècle plus tard aux gens d'alors apparussent comme des apparitions. Donc, je ne cherche pas à faire cela par la ressemblance photographique, mais par nos expressions passionnées ; employant comme moyen d'expression et d'exaltation du caractère

notre science et goût moderne de la couleur. Ainsi le portrait du Dr Gachet vous montre un visage couleur d'une brique surchauffée et hâlé de soleil, avec la chevelure rousse, une casquette blanche dans un entourage de paysage fond de collines bleu, son vêtement est bleu d'outremer, cela fait ressortir le visage et le pâlit malgré qu'il soit couleur brique. Les mains, des mains d'accoucheur, sont plus pâles que le visage.

Devant lui, sur une table de jardin rouge, des romans jaunes et une fleur de digitales pourpre sombre. » (Lettre W. 22).

Quelques jours plus tard (vers le 14 juin, semble-t-il), il écrit encore : « J'ai fait le portrait de M. Gachet avec une expression de mélancolie qui, souvent à ceux qui regarderaient la toile, pourrait paraître une grimace. Et pourtant, c'est ça qu'il faudrait peindre, parce qu'alors on peut se rendre compte combien, en comparaison des portraits calmes anciens, il y a de l'expression dans nos têtes actuelles et de la passion, et comme de l'attente et comme un cru. Triste mais doux, mais clair et intelligent, ainsi faudrait-il en faire beaucoup de portraits. » (Lettre W. 23).

Récemment, M. Louis Anfray (op. cit.) s'appuyant sur le texte cité ci-dessus de la lettre 638, a voulu démontrer que Van Gogh n'avait peint qu'un seul portrait du docteur, celui de la collection Kramarsky. Certes, il est exact que le texte ne mentionne pas aussi clairement deux versions que la citation incomplète, donnée par M. Doiteau et reprise dans plusieurs publications, pouvait le faire croire. En fait, trois interprétations peuvent être données d'un texte d'apparence claire : ou le docteur admire tant le portrait de Van Gogh par lui-même qu'il désire en posséder une réplique ; ou bien le docteur admire tant le portrait de l'artiste qu'il souhaite que le sien, auquel Van Gogh travaille, soit de la même qualité et du même style ; enfin le docteur admire tant son propre portrait que l'artiste est en train de peindre, qu'il désire en posséder une réplique pour lui-même.

La première interprétation n'est probablement pas à retenir et en tout état de cause n'intéresse pas directement notre problème. La deuxième est possible mais n'exclut nullement qu'une réplique ait pu être exécutée. La troisième est la plus probable. Si l'on veut bien tenir compte, en effet, du style des lettres de Van Gogh, un style parlé et non un style littéraire, on remarquera que la phrase concernant le « portrait de moi » semble bien n'être qu'une simple incidente. Notons d'ailleurs que Van Gogh après cette phrase va à la ligne, comme pour la mieux isoler de la suivante dans laquelle il reprend le fil de son discours.

De fait Van Gogh a l'habitude de peindre plusieurs fois le même sujet. On pourrait en citer de nombreux exemples, même en s'en tenant à ceux qu'il mentionne dans ses lettres. Lorsqu'il a conscience d'être arrivé à une œuvre importante qui le satisfait lui-même, il en fait une réplique ; il peut ainsi en garder un exemplaire auprès de lui, sans manquer d'en envoyer un autre à son frère. Mais c'est aussi, semble-t-il, pour mieux saisir ce qui en fait la valeur, pour qu'elle lui serve de leçon.

Dans cette même lettre 638, Van Gogh dit à son frère, « j'espère t'envoyer un portrait de lui [le docteur] bientôt ». Cet envoi n'est pas confirmé dans les lettres suivantes, mais c'est là une indication de l'intention de l'artiste de faire, selon son habitude, une réplique de son œuvre. Quant il s'agit d'un portrait, nous voyons en effet Van Gogh offrir un exemplaire au modèle bénévole qui a posé devant lui (à Trabu, à Mlle Ravoux par exemple) et ses relations avec le docteur sont trop intimes pour qu'il n'ait pas eu les mêmes intentions à son égard. Il est donc naturel de penser que s'il voulait envoyer un portrait à son frère, c'est qu'il avait l'intention d'exécuter une deuxième version.

Notons enfin que les deux mentions d'un portrait du Dr Gachet dans les deux lettres à sa sœur, pourraient ne pas concerner le même tableau. La lettre W. 22 qui se situe entre le 2 et le 8 juin concerne le tableau de la collection Kramarsky puisque les livres qui ne figurent pas dans l'exemplaire du Louvre, sont mentionnés. Par contre dans la lettre W. 23, écrite sinon le 14, du moins aux alentours du 14 juin 1890, Van Gogh insiste sur l'expression du modèle « une expression de mélancolie qui souvent à ceux qui regarderaient la toile, pourrait paraître une grimace ». Or il existe entre les deux versions, une différence certaine dans le sentiment exprimé par le visage et c'est au tableau du Louvre que le passage de la lettre W. 23 semble s'appliquer le plus justement. Comme il est peu probable que Vincent ait reparlé à sa sœur du même tableau, à près de huit jours de distance sans faire allusion à la première mention, on est amené à penser que cette deuxième lettre concerne bien notre tableau.

En conclusion, on peut affirmer que le portrait de la collection Kramarsky a été exécuté dans les jours voisins du 4 juin. La version du Louvre est postérieure et aurait été peinte avant le 14 juin. Mais alors il n'est pas exclu que ce dernier tableau fût en cours d'exécution le 8 juin, jour de la visite de Théo et dans ce dernier cas l'absence de toute mention de cette seconde version dans les lettres adressées à celui-ci, est tout à fait normale.

Toile : H. 68 cm. ; L. 57 cm.

Non signé.

Peint à Auvers, sans doute entre le 4 et le 14 juin 1890.

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet et de Mlle Marguerite Gachet au Musée du Louvre, 1949.

EXP. : Rétrospective V. G., Salon des Indépendants, Paris 1905, cat. nº 19 ; V. v. G., Stedelijk Museum, Amsterdam 1905, cat. nº 229 c ; Rétrospective V. G., galerie Marcel Bernheim Jeune, Paris 1925, cat. nº 49 ; V. G., Exposition internationale, classe de muséographie, Paris 1937, nº 48.

BIBL. : L'Art décoratif, année XIII (1911), p. 93 ; I. Kuroda, Wan Gogu, Tokio 1921, p. 248 ; Julius Meier Graefe, V., Munich 1922, p. 72 et rep. t. II, p. 99 ; H. Tietze, V. v. G., Vienne 1922, pl. 9 ; G. Coquiot, V. v. G., Paris 1923, p. 240 ; Théodore Duret, V. v. G., Paris 1924, pl. XLIV ; Paul Colin, V. G., Paris 1925, pl. 38 ; W. Riese, V. v. G. in der Krankheit, Munich 1926, p. 30 ; Florent Fels, V. v. G., Paris 1928, p. 187 et rep. p. 189 ; J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris-Bruxelles, 1928, nº 754, p. 213 et rep. t. II, pl. CCXIV ; W. Scherjon, catalogue des tableaux par V. v. G. décrits dans ses lettres : périodes de Saint-Rémy et Auvers-sur-Oise, Utrecht 1932, nº 121, p. 122 ; W. Scherjon et Jos. de Gruyter, Vincent Van Gogh's great period, Amsterdam 1937, nº 121, p. 316 ; Amour de l'Art 1937, avril, p. 18, nº 48 ; M. Florisoone, V. G., Paris 1937, rep. p. 59 ; Terrasse, V. G., Paris 1938, p. 153 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, nº 753, p. 517 ; M. Florisoone, Deux grands chefs-d'œuvre de V. G. entrent au Musée du Louvre, Bulletin des Musées de France, 1949, pp. 139-150 ; Jean Leymarie, V. G., Paris 1951, pp. 134-135 et rep. pl. 149 ; V. G. et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 21 ; Louis Anfray, La vérité torturée, Documents Genève, nº 43, avril 1954, pp. 4-6 et nº 44, mai 1954, pp. 4-6.

MUSÉE DU LOUVRE.

*47. — **Chaumes à Cordeville.** PL. XX

Une colline à gauche, où s'accrochent quelques arbres et quelques plantations, s'incline jusqu'à la ligne d'un chemin qui marque le premier plan. La crête d'un toit de chaume s'en détache en une ligne sinueuse et s'inscrit sur un fond constitué par quelques arbres tordus et par une autre colline qui se distingue au loin, à droite.

Selon Scherjon (*op. cit.*), ce tableau serait l'une des « deux études de maisons dans la verdure » dont parle Van Gogh dans la lettre à son frère du 10 juin 1890 (Lettre 640) ; la seconde serait le tableau conservé maintenant au Musée de Toledo, où l'on retrouve

la grandeur dans la composition et la fermeté dans l'équilibre des plans, si caractéristiques de cette toile.

Traditionnellement nommé *Chaumes à Montcel* cette toile doit être nommée plus justement *Chaumes à Cordeville*, selon M. Paul Gachet : en effet, les maisons qui en sont le motif, étaient situées au quartier de Cordeville et non à Montcel.

Toile : H. 72 cm. ; L. 91 cm.

Non signé.

Peint vers le 10 juin 1890.

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

Exp. : Rétrospective V. G., Salon des Indépendants, Paris 1905, cat. nº 21 ; V. v. G., Stedelijk Museum, Amsterdam 1905, cat. nº 229 b.

Bibl. : Fritz Bürger, Cézanne und Hodler, Munich 1920, p. 112 et rep. t. II, fig. 27 ; Hans Tietze, V. v. G., Vienne 1922, pl. 5 ; Julius Meier Graefe, V., Munich 1922, p. 66 et rep. t. II, p. 100 ; J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, nº 792, p. 224 et rep. t. II, pl. CCXXII ; W. Scherjon, catalogue des tableaux par V. v. G., décrits dans ses lettres : périodes de Saint-Rémy et d'Auvers-sur-Oise, Utrecht 1922, p. 66 et rep. t. II, p. 100 ; W. Scherjon et Jos. de Gruyter, Vincent van Gogh's great period, Amsterdam 1937, nº 126, p. 319 ; M. Florisoone, V. G., Paris 1937, rep. p. 56 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, nº 779, p. 534 ; Jean Leymarie, V. G., Paris 1951, pl. 143, p. 133.

MUSÉE DU LOUVRE.

48. — **Bouquet des champs.**

Un vase de couleur ocre est posé sur une table devant un fond vert. Il contient un bouquet champêtre, composé de chardon bleus, de coquelicots, d'épis de blé et de larges feuilles jaunes, brunes et vertes.

Van Gogh mentionne ce tableau dans sa lettre à son frère du 17 juin 1890 : « Dans ce moment, j'ai deux études en train, l'une un bouquet de plantes sauvages, des chardons, des épis, des feuilles différentes de verdure. L'une rouge, l'autre très verte, l'autre jaunissante. » (Lettre 642).

Toile : H. 84 cm. ; L. 64 cm.

Non signé.

Peint vers le 17 juin 1890.

Coll. : Dr Paul Gachet, Auvers ; Paul Rosenberg, Paris.

EXP. : V. v. G., Exposition Internationale, classe de muséographie, Paris 1937, nº 50 ; Vier eeuwen stilleven in Frankrijk, Rotterdam 1954, cat. nº 120.

BIBL. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, nº 763 ; W. Scherjon, Catalogue des tableaux par V. v. G. décrits dans ses lettres : périodes de Saint-Rémy et Auvers-sur-Oise, Utrecht 1932, nº 130, p. 129 ; W. Scherjon et Jos de Gruyter, Vincent van Gogh's great period, Amsterdam 1937, nº 130, p. 323; l'Amour de l'Art, Paris 1937, p. 19 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, pl. XV.

M. JACQUES LAROCHE, PARIS.

* 49. — **Les vaches.**

Dans un pré, parsemé de fleurettes blanches, paissent cinq vaches dont deux sont coupées par la toile.

Cette étude rapide a été peinte par Van Gogh d'après une gravure que Paul Van Ryssel (le Dr Gachet) avait exécutée en s'inspirant d'un tableau de Jordaens appartenant au Musée de Lille.

Toile : H. 55 cm. ; L. 65 cm.

Non signé.

Peint en juin 1890.

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée des Beaux Arts de Lille, 1951.

BIBL. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, nº 822, p. 232 ; J.-B. de La Faille, V. G., Paris 1939, p. 557.

MUSÉE DES BEAUX ARTS, LILLE.

* 50. — **Roses et anémones.** PL. XXI

Sur un angle de table rose, qui s'inscrit en biais dans la composition, est posé un vase, orné de filets peints, d'où s'échappent en une masse serrée des roses blanches et des anémones. A droite, à côté du vase, une rose blanche est tombée.

Cette étude rapide a été peinte chez le Dr Gachet. Les roses blanches proviennent de son jardin, le vase en grès japonais appartenait au docteur et figure maintenant parmi les souvenirs de Van Gogh offerts au Musée du Louvre par M. Paul Gachet, (*cf.* nº 124) la table elle-même est celle sur laquelle le docteur s'appuyait quand Van Gogh faisait son portrait.

A ce tableau s'attache un émouvant souvenir : au lendemain de la mort du peintre, il fut offert, en témoignage de reconnaissance, par Théo Van Gogh à M. Paul Gachet qui avait passé une nuit de veille au chevet de son frère blessé.

Toile : H. 51 *cm. ; L.* 51 *cm.*

Non signé.

Peint en juin 1890.

Coll. : M. Paul Gachet, Auvers ; don au Musée du Louvre, 1954.

Exp. : Exposé ici, pour la première fois.

Bibl. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, n° 764, p. 216 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, p. 557 ; Paul Gachet, Souvenirs de Cézanne et de Van Gogh, Auvers 1873-1890, Paris 1952.

MUSÉE DU LOUVRE.

*51. — **Les deux fillettes.** PL. XXII

Deux fillettes, coiffées d'un bonnet blanc et vêtues d'un sarrau bleu, se détachent sur un arrière-plan de toits de chaumes. Elles se serrent l'une contre l'autre, les mains croisées et leur expression est sérieuse.

Il existe une autre version du même sujet, autrefois dans la collection de Mme Glatt-Kisling de Zurich : celle-ci pourrait se nommer *Les deux fillettes rieuses*, car la disposition est à peine modifiée, seule l'expression a changé.

Toile : H. 51,5 *cm. ; L.* 51,5 *cm.*

Non signé.

Peint en juin 1890 (?).

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

Exp. : Rétrospective V. G., Salon des Indépendants, Paris 1905, cat. n° 18.

Bibl. : E. Bernard, Lettres de V. v. G., Paris 1911, pl. LXXXVIII ; Florent Fels, V. v. G., Paris 1928, p. 50 ; J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, n° 783, p. 222 et rep. t. II, pl. CCXVIII ; W. Scherjon et Jos. de Gruyter, Vincent van Gogh's great period, Amsterdam 1937, n° 218, p. 373 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, n° 773, p. 530.

MUSÉE DU LOUVRE.

52. — **Rue à Auvers.** PL. XXIII

Une rue, de terre battue, qui part du premier plan, va aboutir devant une maison couverte de chaume et flanquée d'un escalier, au centre. Elle est bordée à gauche d'une ferme dont la cour est enclose d'un mur bas, et à droite, d'une grange dont le toit en pente s'abaisse très près du sol.

Cette œuvre est une des nombreuses vues de village que Van Gogh a peintes à Auvers. Il retrouvait sans doute dans ce thème, la simplicité et l'aspect fruste des chaumières qu'il avait connues en Hollande, à Etten ou à Nuenen. Peut-être aussi aimait-il à peindre l'irrégularité et la fantaisie des lignes de ses constructions rurales qui offrent à son pinceau un motif tourmenté.

Toile : H. 73 cm. ; L. 92 cm.
Non signé.
Peint en juin 1890 (?).

COLL. : Mme J. van Gogh-Bonger, Amsterdam ; Mme Julien Leclercq, Paris ; Collection Antell (n° 183).

BIBL. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, n° 802, p. 227 et rep. pl. CCXXIV ; W. Scherjon et Jos. de Gruyter, Vincent van Gogh's great period, Amsterdam 1937, n° 210, p. 369 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, n° 790, p. 540.

MUSÉE DE L'ATHENEUM (Coll. ANTELL), HELSINKI.

53. — **La maison du Père Pilon.** PL. XXIV

Un chemin s'enfonce à gauche entre une rangée de maisons et le mur bas d'un jardin à droite. Dans celui-ci, un grand arbre masque en partie la maison située un peu en retrait.

Toile : H. 49 cm. ; L. 70 cm.
Non signé.
Peint en juin 1890.

COLL. : Mme J. Van Gogh-Bonger, Amsterdam ; Alexandre von Jawlensky, Wiesbaden ; K. Neumann, Barmen.

EXP. : Exposition internationale, Cologne 1912, cat. n° 102 ; V. v. G., Kunsthaus Zurich 1954.

BIBL. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, n° 791, p. 224 et rep. t. II, pl. CCXXII ; W. Scherjon et Jos. de Gruyter, Vincent van Gogh's great period, Amsterdam 1937, n° 201, p. 365 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, n° 771, p. 528.

MADAME FEILCHENFELDT, ZURICH

54. — **La plaine d'Auvers.**

Une meule, à gauche, et des coquelicots, au centre, marquent le premier plan. La plaine s'étend jusqu'à l'horizon, situé très haut dans la toile ; elle est partagée en multiples parcelles par les champs qui forment des carrés de couleurs diverses. A gauche, trois arbres disposés sur une même ligne oblique soulignent la perspective par l'effet de leurs tailles décroissantes.

Ce tableau est mentionné pour la première fois dans la lettre de Vincent Van Gogh à son frère, du 24 juin 1890 (Lettre 644) : « Une toile longue d'un mètre sur cinquante centimètres seulement de hauteur, de champs de blé... » Puis, dans une lettre postérieure, après avoir parlé du portrait de Mlle Gachet qu'il vient de peindre, il note : « J'ai remarqué que cette toile fait très bien avec une autre en largeur, de blés, ainsi l'une toile étant en hauteur et rose, l'autre d'un vert pâle et jaune-vert complémentaire du rose ; mais nous sommes encore loin avant que les gens comprennent les curieux rapports qui existent entre un morceau de la nature et un autre, qui pourtant s'expliquent et se font valoir l'un l'autre. » (Lettre 645). Enfin, il revient encore sur cette toile dans sa lettre du 30 juin (Lettre 646) : « Le paysage en longueur avec les champs, un motif comme serait de Michel [Georges Michel] mais alors la coloration est vert tendre, jaune et bleu-vert. » Et dans ces deux dernières lettres, il accompagne ses commentaires de croquis sommaires.

Toile : H. 50 *cm. ; L.* 100 *cm.*
Non signé.
Peint vers le 24 *juin* 1890.

Coll. : Galerie d'art C.M. Van Gogh, Amsterdam ; don de la Société des Artistes de la Sécession Autrichienne à l'Osterreischische Staatsgalerie en 1903.

Exp. : Sécession autrichienne, Vienne 1903 ; Die führenden Meister de französischen Kunst im XIX. Jahrhundert, Sécession autrichienne, Vienne 1925, cat. nº 77 ; Württ. Kunstverein, Stuttgart 1924, cat. nº 41 ; Palais Impérial, Vienne 1945 ; V.v.G., Gemeente Museum, La Haye 1953, cat. nº 192.

Bibl. : Der Cicerone, année XXI, janvier 1929, p. 481 ; Kunst und Künstler, année XXVII 1929, p. 476 ; W.F. Douwes, V.v.G., pl. 58 ; J.-B. de La Faille, L'œuvre de V.v.G., Paris 1928, nº 775, p. 219 et rep. t. II, pl. CCXXI ; W. Scherjon, Catalogue des tableaux par V.v.G., décrits dans ses lettres : Périodes : Saint-Rémy et Auvers-sur-Oise, Utrecht 1932, nº 138, p. 134 ; W. Scherjon et Jos. de Gruyter,

Vincent Van Gogh's Great period, Amsterdam 1937, nº 138, p. 328 ; F. Novotny, Reflexions on a drawing by Van Gogh, Art Bulletin 1953, pp. 34-43.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNE.

55. — **L'escalier d'Auvers.** PL. XXV

Deux jeunes femmes à gauche, deux autres femmes à droite, s'avancent sur un chemin qui aboutit à l'escalier : il est construit au flanc d'une petite dénivellation et rejoint le chemin encaissé et une rue bordée de maisons qui ferment ici la composition.

Toile : H. 49,8 *cm. ; L.* 70 *cm.*

Non signé.

Peint en juin 1890.

COLL. : Paul Cassirer, Berlin ; Bernheim Jeune, Paris ; Herbert Coleman, Manchester.

EXP. : National Gallery, Londres, 1926 ; Baltimore Museum of art et Worcester Art Museum, 1942 ; Indianapolis 1943 ; Montreal, 1944 ; V. G., Cleveland 1948, cat. nº 32 ; V. G., Metropolitan Museum, New-York et Art Institute, Chicago, 1949-1950, cat. nº 150 ; Minneapolis 1951 ; Kansas City 1953.

BIBL. : L'Art Décoratif, XIII, septembre 1911, nº 156, Curt Glaser, V. G., Leipzig 1921, pl. 18 ; Théodore Duret, V. G., Paris 1924, pl. XL ; J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, nº 795, p. 225 et rep. t. II, pl. CCXXII ; Apollo, Paris, avril 1931, p. 218 ; R.-M. Rogers, Stairway at Auvers, by Van Gogh, Saint Louis Museum's Bulletin, avril 1935, pp. 20-22 ; W. Scherjon et Jos. de Gruyter, Vincent van Gogh's great period, Amsterdam 1937, nº 203, p. 366 ; J.-B. de La Faille, V. G., Paris 1939, nº 783, p. 536 ; Werner Weisbach, V. v. G., Bâle, 1949-1951, t. II, p. 192 et rep. 78 ; Meyer Shapiro, V. v. G., New-York 1950, rep. ; Jean Leymarie, V. G., Paris 1951, p. 133 et pl. 144.

CITY ART MUSEUM, SAINT LOUIS, U.S.A.

56. — **Les Vessenots à Auvers.**

Le motif du tableau est un simple champ, bordé seulement au fond par un groupe serré de maisons, le quartier des Vessenots, et à droite par un arbre isolé qui forme portant de théâtre. La perspective étant légèrement plongeante, l'horizon est très haut, laissant seulement paraître une mince bande de ciel.

Cette perspective est assez exceptionnelle chez Van Gogh qui préfère généralement des mises en pages plus classiques. Il l'a parfois

employée pour essayer de traduire l'immensité d'une plaine comme dans une autre vue d'Auvers maintenant au Musée d'Art Occidental de Moscou, mais devant un cas semblable, il préfère plutôt varier le format de sa toile.

Toile : H. 55 cm. ; L. 66 cm.

Non signé.

Peint en juillet 1890 (?)

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; galerie d'art Paul Rosenberg, Paris ; Emile Hahnloser, Zurich.

Exp. : Musée de Winterthur, 1922, cat. nº 57 ; V. v. G., Bâle et Zurich 1924, cat. nº 68 ; L'Art français du XIXe siècle dans les collections suisses, Galerie des Beaux Arts, Paris 1938, cat. nº 133.

Bibl. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, nº 797, p. 226 et rep. t. II, pl. CCXXIII ; W. Scherjon et Jos. de Gruyter, Vincent van Gogh's great period, Amsterdam 1937, nº 206, p. 367 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, nº 784, p. 536 ; Jean Leymarie, V. G., Paris 1951, p. 136 et pl. 157.

MADAME ROBERT HAHNLOSER, ZURICH.

57. — **Trois arbres.** PL. XXVI

Un chemin passe à gauche, au bord d'une prairie où se dressent trois arbres mêlant leurs branchages. A l'arrière-plan, on distingue une maison à gauche et deux autres à droite.

Par moment, dans les œuvres de Van Gogh à Auvers, les lignes se brisent et semblent comme tordues par une crispation nerveuse. Dans cette toile, les feuillages des arbres sont traités en mouvements de flamme comme les cyprès de Saint-Rémy. La touche est formée de sortes de bâtonnets juxtaposés et entrecroisés selon des angles divers.

Toile : H. 62 cm. ; L. 76 cm.

Non signé.

Peint en juillet 1890 (?).

Coll. : Maczell von Nemes, Budapest (vente, Paris, 18 juin 1913, cat. nº 107) ; Kröller Muller.

Exp. : Coll. von Nemes, Budapest 1911 ; V.G., Bâle 1927, cat. nº 143 ; V. G., Kunsthalle Berne, cat. nº 143 ; V. G., Musée Royal d'Art Moderne, Bruxelles 1927, cat. nº 143 ; Kunsthalle, Dusseldorf 1928, cat. nº 207 ; V. G. de la coll. Kröller Muller, Badische Kunsthalle, Karlsruhe 1928, cat. nº 142 ; V. G., National Gallerie, Berlin

1928-1929, cat. nº 143 ; V. G., Kunstverein, Hambourg 1929, cat. nº 98 ; V. v. G. en zijn tijdgenooten, Stedelijk Museum Amsterdam 1930, cat. nº 253 ; V. v. G., Museum of Modern Art, New-York, Boston, Chicago, Cleveland, Detroit, Philadelphie, San Francisco, Toronto, 1935-1936, cat. nº 65 ; V. v. G., Musée des Beaux Arts Liège, Musée des Beaux Arts Mons et Palais des Beaux Arts Bruxelles, 1946-1947, cat. nº 165 ; V. G., Musée de l'Orangerie, Paris 1947, cat. nº 166 ; Musée Rath, Genève 1947, cat. nº 166 ; V. G., Kunsthalle, Bâle, 1947 cat. nº 106 ; V. G., Tate Gallery, Londres, Art Gallery Birmingham, Art Gallery Glascow 1947-1948, cat. nº 94 ; V. v. G., Gemeente Museum La Haye 1953, cat. nº 186 ; V. v. G., Rijksmuseum Kröller Muller Otterlo et Stedelijk Museum Amsterdam 1953, cat. nº 186 ; V. G., City Art Museum, Saint Louis, Museum of art Philadelphie et Museum of art Toledo 1953-1954, cat. nº 170.

Bibl. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, nº 815, p. 230 et rep. t. II, pl. CCXXVII ; W. Scherjon et Jos. de Gruyter, Vincent van Gogh's great period, Amsterdam 1937, nº 215, p. 37 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, nº 800, p. 545 ; Catalogus van 264 werken van Vincent van Gogh, Rijksmuseum Kröller Muller, Otterlo 1949, nº 254, p. 86 et rep. p. 147.

RIJKSMUSEUM KROLLER MULLER, OTTERLO.

58. — **Champ sous un ciel bleu.** PL XXVII

La plaine du Nord étale jusqu'à l'horizon son damier de champs où alternent les jaunes et les verts ; au premier plan, une étroite bande rehaussée de quelques touches de rose, est probablement un champ de pommes de terre en fleurs. Le ciel, d'un bleu vif, semble peser sur cette plaine, mais c'est un ciel encore serein où flottent seulement deux gros nuages à gauche.

Ce thème de la plaine hante Van Gogh dans ses derniers jours. Il écrivait à sa mère : « Je suis entièrement absorbé par ces plaines immenses de champs de blé, sur un fond de collines, vastes comme la mer, d'un jaune tendre, d'un vert très pâle, d'un mauve très doux, avec une partie de terre labourée ; tout cela pointillé de touffes de pommes de terre en fleurs ; le tout sous un ciel bleu avec des tons blancs, roses et violets. » « Je me sens très paisible, ajoute-t-il, presque trop calme, je me sens capable de peindre cela. » (Lettre 650, original en hollandais). Bien que cette description ne s'applique probablement pas à ce tableau même, son état d'âme, ce calme qui surprend l'artiste lui-même, règne encore ici. Et c'est avec raison que M. l'Ingénieur V.W. Van Gogh a rectifié le titre traditionnel de *Champ de blé sous un ciel orageux* en celui de *Champ*

de blé sous un ciel bleu. Ce ciel, pour triste et amer qu'il puisse être, est encore un ciel serein, que troublent à peine quelques légers nuages.

Toile : H. 50 *cm. ; L.* 100 *cm.*

Non signé.

Peint en juillet 1890.

Coll. : Théo van Gogh.

Exp. : V. v. G., Stedelijk Museum, Amsterdam 1905, cat. nº 233 ; V. v. G., en zijn tijdgenoten, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1936, cat. nº 104 ; V. v. G., Paris 1947, cat. nº 170 ; V. v. G., Gemeentemuseum, La Haye 1953, cat. nº 196 ; V. v. G., Rijksmuseum Kröller Muller Otterlo, Stedelijk Museum, Amsterdam 1953, cat. nº 188.

Bibl. : Albert Dreyfus, Die Kunst für alle, 1913, p. 102 ; L'Amour de l'Art, décembre 1924, p. 393 ; Le progrès médical, 9 janvier 1926, p. 2 du suppl. ill. ; V. Doiteau et E. Leroy, La folie de V. v. G., Paris 1928, p. 109 ; J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, nº 778, p. 220 ; W. Scherjon, Catalogue des tableaux par V. v. G. décrits dans ses lettres : périodes de Saint-Rémy et Auvers-sur-Oise, Utrecht 1932, p. 139 ; W. Scherjon et Jos. de Gruyter, Vincent van Gogh's great period, Amsterdam 1937, nº 144, p. 133 ; L'Amour de l'Art, avril 1937, p. 19, nº 49 ; M. Florisoone, V. G., Paris 1937, rep. p. 61 ; J.-B. de La Faille, V. v. G., Paris 1939, nº 806, p. 549 ; Jean Leymarie, V. G., Paris 1951, pp. 136-137 et pl. 160 ; V. G. et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 12.

M. L'INGÉNIEUR V.-W. VAN GOGH, LAREN.

DESSINS

***59. — La ferme du Père Eloi à Auvers.** PL. XXVIII

Au premier plan, un paysan, accroupi dans un champ, semble botteler du foin. Au fond du champ à droite, la ferme du père Eloi, simple bâtisse couverte de chaume, dominée par un grand arbre en boule qui pousse dans la cour. Vers la gauche, deux autres chaumières sont accotées à la ferme.

La sécheresse du dessin, la dureté du trait, peuvent amener à penser que nous ne sommes peut-être pas en présence d'une œuvre

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.

List 12

faite sur nature. La composition est très proche de certaines œuvres de Pissarro et l'on peut émettre l'hypothèse que Van Gogh s'est inspiré ici d'un dessin ou d'un tableau perdu de celui-ci.

Mine de plomb et encre sur papier : H. 47,5 cm. ; L. 61,5 cm.

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

Bibl. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, t. III, nº 1654, p. 180. N'a jamais été reproduit avant la présente exposition.

MUSÉE DU LOUVRE

60. — **Jardin derrière des maisons.**

Un groupe de troncs noueux et tordus forme une treille vers la gauche, occupant tout l'avant-plan ; ils ne laissent apparaître en retrait que les parties hautes de quelques maisons. A droite, une paysanne s'avance dans le jardin.

C'est probablement ce dessin dont Van Gogh parle dans la lettre à Théo du 4 juin 1890 : « Tu verras un dessin d'une vieille vigne avec une figure de paysanne. Je compte en faire une grande toile. » (Lettre 638). Son intention, cependant, ne semble pas avoir été mise à exécution.

Fusain et aquarelle sur papier blanc : H. 43,5 cm. ; L. 54 cm.
Non signé.

Coll. : Mme J. van Gogh-Bonger, Amsterdam.

Exp. : V. G., Stedelijk Museum, Amsterdam, cat. nº 472 ; Voor de Kunst, Utrecht 1923 ; Rotterdamsche Kunstring 1923, cat. nº 29 ; V. v. G., Kunsthalle, Bâle 1924, cat. nº 98 ; V. v. G., Kunsthaus Zurich 1924, cat. nº 98 ; Wurtt. Kunstverein Stuttgart 1924, cat. nº 19 ; Pulchri Studio, La Haye 1925, cat. nº 75 ; Galerie d'art Otto Wacker, Berlin 1927-1928, cat. nº 94 ; Galerie d'art O. Nirenstein, Vienne 1928, cat. nº 94 ; V. v. G., Gementemuseum, La Haye 1953, cat. nº 181 ; V. v. G., Rijksmuseum Kröller Muller Otterlo et Stedelijk Museum Amsterdam 1953, cat. nº 192.

Bibl. : Fac-similé d'après les dessins de V. G. Marees Geselischaft, nº 12 ; Julius Meier Graefe, V. v. G. der Zeichner, Berlin 1928, pl. 52 ; J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, t. III, nº 1624.

M. L'INGÉNIEUR V. W. VAN GOGH, LAREN.

61. — **Mademoiselle Gachet au piano.**

Mlle Gachet est assise au piano, de profil gauche, les mains sur le clavier.

Ce dessin est probablement un dessin préparatoire pour la peinture exécutée les 28 et 29 juin 1890 et conservée maintenant au Musée de Bâle (*cf.* J.-B. de La Faille, V.v.G., Paris 1939, nº 769). Toutefois, dans la peinture, Van Gogh qui a choisi volontairement un format très étroit, a été conduit à allonger les formes et à donner une ligne plus élancée au personnage. Cette stylisation voulue répondait peut-être, selon M. Paul Gachet, au désir d'imiter l'art japonais. Le dessin, au contraire, bien que réduit à un trait d'esquisse, est une notation plus réaliste.

Fusain sur papier rose. H. 31 *cm. ; L.* 25 *cm.*

Coll. : Mme Van Gogh-Bonger, Amsterdam.

Exp. : V. v. G., Musée Boymans Rotterdam 1947, cat. nº 111 ; V. v. G., Gementemusuem La Haye 1953, cat. nº 180 ; V. v. G., Rijksmuseum Kröller Muller Otterlo et Stedelijk Museum, Amsterdam 1953, cat. nº 191.

Bibl. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, t. III, nº 1623, p. 174.

M. L'INGÉNIEUR V. W. VAN GOGH, LAREN.

62. — **La mairie d'Auvers.**

Le bâtiment de la mairie, petit édifice à deux étages, surmonté d'un bizarre clocheton, se dresse au centre d'une vaste place entourée d'arbres : deux de ceux-ci, au premier plan, encadrent la mairie et près de celui de gauche, on distingue la silhouette d'un personnage en marche.

Van Gogh a peint cette même mairie le 14 juillet 1890. Mais ce serait une erreur de croire que ce dessin est une étude pour cette peinture, aujourd'hui dans la collection de M. Leigh B. Bloch, à Chicago. Ici, drapeaux et lampions sont absents. Le 14 juillet, la crise était proche pour Van Gogh. Sa vision est encore sereine lorsqu'il exécute le dessin, mais elle devient tendue, nerveuse dans la peinture : la touche se fragmente, les lignes se tordent, les proportions même de l'édifice de la mairie sont curieusement étirées en hauteur et contribuent à imprimer à cette place banale un aspect fantastique.

Crayon noir sur papier blanc : H. 24 *cm. ; L.* 31 *cm.*

Coll. : Mme J. Van Gogh-Bonger, Amsterdam.

Exp. : V. G., Metropolitan Museum of Art, New-York et Art Institute, Chicago, 1949-1950, cat. nº 157 ; V. v. G., Gementemuseum, La Haye, 1953 cat. nº 182 ; V. G., Rijksmuseum Kröller Muller Otterlo et Stedelijk Museum, Amsterdam 1953, cat. nº 193.

Bibl. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, t. III, nº 1630, p. 176.

M. L'INGÉNIEUR V.W. VAN GOGH, LAREN.

63. — **Paysage boisé.** PL. XXIX

Dans des jardins, enclos de barrières, se dressent au premier plan quelques arbustes. Puis, une ligne de chaumières traverse la composition, dominée par les arbres d'une forêt formant des sortes de panaches.

Le trait devient, ici, une véritable arabesque, conférant un aspect fantastique à ce paysage campagnard.

Détrempe bleue et fusain sur papier blanc : H. 45 cm. ; L. 54,5 cm.
Non signé.

Coll. : Mme Van Gogh-Bonger, Amsterdam.

Exp. : V. G., Stedelijk Museum, Amsterdam 1905, cat. nº 431 ; V. G., Stedelijk Museum, Amsterdam 1914-1915, cat. nº 196 ; Voor de Kunst, Utrecht 1923 ; Rotterdamsche Kunstring 1923, cat. nº 42 ; galerie d'Art Otto Wacker, Berlin 1927-1928, cat. nº 95 ; galerie d'art O. Nirenstein, Vienne 1928, cat. nº 95 ; V. G., Metropolitan Museum of art, New-York et Art Institute, Chigaco 1949-1950, cat. nº 156 ; V. v. G., Musée de Lyon 1951, cat. nº 101 ; V. v. G., Gementemuseum, La Haye 1953, cat. nº 184 ; V. v. G., Rijksmuseum Kröller Muller Otterlo et Stedelijk Museum, Amsterdam 1953, cat. nº 195.

Bibl. : Julius Meier Graefe, V. v. G. der Zeichner, Berlin 1928, pl. 50 ; J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, t. III, nº 1640, p. 177.

M. L'INGÉNIEUR V.W. VAN GOGH, LAREN.

64. — **Maisons à Auvers.**

Un paysan portant une bêche sur l'épaule gauche s'avance vers la gauche. Derrière lui s'étale un jardin potager devant un groupe de quelques maisons couvertes de chaumes.

C'est par erreur que ce dessin a été traditionnellement appelé *la Maison du Dr Gachet*, car Van Gogh n'a jamais dessiné, ni peint, la maison du docteur.

Mine de plomb sur papier blanc : H. 24 cm. ; L. 27,5 cm.

Coll. : Mme J. Van Gogh-Bonger, Amsterdam.

EXP. : V. v. G., Gementemuseum, La Haye 1953, cat. nº 183 ; V. v. G., Rijksmuseum Kröller Muller, Otterlo et Stedelijk Museum, Amsterdam, 1953 cat. nº 194.

BIBL. : J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., t. III, nº 1636, pp. 176-177.

M. L'INGÉNIEUR V.W. VAN GOGH, LAREN.

CUIVRE ET GRAVURE

***65. — L'homme à la pipe.**

C'est le cuivre original de la seule eau-forte exécutée par Van Gogh, le 25 mai 1890 (*cf.* le numéro suivant).

COLL. : Dr Gachet, Auvers; don de M. Paul Gachet, au Musée du Louvre, 1951.

BIBL. : Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 4 (rep.) ; Paul Gachet, Souvenirs de Cézanne et de Van Gogh, Auvers 1873-1890, Paris 1952 ; Paul Anfray, L'énigme du cuivre gravé, Portrait à la pipe du Dr Gachet, attribué à Vincent Van Gogh, Documents, nº 42, Genève mars 1954, pp. 1, 8-11.

MUSÉE DU LOUVRE.

***66. — L'homme à la pipe.**

C'est le portrait du Dr Gachet, exemplaire de la seule eau-forte, exécutée par Van Gogh. La tête penchée vers la gauche, le docteur en buste, de face, tient de sa main droite la pipe dont il tire une bouffée.

M. Paul Gachet (*op. cit.*) a raconté les circonstances de la création de cette œuvre. Le 25 mai 1890, dimanche de la Pentecôte, Van Gogh déjeunait pour la première fois chez le Dr Gachet. La discussion en vint à la gravure, passe-temps favori du docteur. On mit entre les mains du peintre un cuivre verni et celui-ci dessina sur-le-champ le portrait de son nouvel ami qui fut, aussitôt, mordu et tiré.

Van Gogh avait été très intéressé par cette technique nouvelle, car dans plusieurs lettres à son frère, il échafauda divers projets pour l'exécution d'une série de gravures. Cependant, aucune de ses lettres ne mentionne le premier essai, tandis que Théo, dans une lettre du 23 juin 1890, écrit à son frère : « Et maintenant, il faut que je te dise quelque chose sur ton eau-forte. C'est une vraie eau-forte de peintre. Pas de raffinement de procédé, mais un dessin fait sur métal. J'aime beaucoup ce dessin — Bock aussi l'aimait. » (Lettre T. 38).

Ce commentaire de Théo Van Gogh est le plus judicieux qui

soit. L'artiste a dessiné le portrait sur le vernis en employant sa technique habituelle de dessin, qui utilise notamment des traits courts juxtaposés ou opposés selon des angles divers. Mais il n'a eu recours à aucun des procédés, alors courants en eau-forte, tels que ceux qu'emploie Paul Van Ryssel (le Dr Gachet, — *cf.* nº 102-104) petits traits entrecroisés, larges zones sombres, par exemple.

Récemment M. Louis Anfray a voulu mettre en doute l'authenticité de cette eau-forte. L'auteur lit la date qui figure en haut à droite sur l'épreuve, « 15 mai 1890 » et en conclut que Van Gogh, encore à Saint-Rémy ce jour là, n'a pu exécuter cette gravure. M. J.-B. de La Faille avait déjà donné cette lecture de la date mais probablement par inattention. On ne saurait lire en effet que « 25 mai 1890 ». La date est inscrite d'une main malhabile : Van Gogh n'a pas l'habitude d'écrire à l'envers et il a peut-être même été obligé de copier un modèle préalable à l'aide d'une glace. Les reprises dans le premier chiffre montrent qu'il s'agit bien d'un deux maladroit et non d'un un qui aurait été si facile à faire d'un seul trait vertical. Un artiste habitué à la technique de la gravure n'aurait pas hésité : de la part d'un néophyte comme Van Gogh, cette hésitation est naturelle.

Par ailleurs, M. Louis Anfray croit pouvoir lire la date du « 15 mai 1896 » sur l'épreuve reproduite dans la revue *Aesculape* de 1923. Mais, en dehors du fait que cette lecture est très problématique, la similigravure, d'ailleurs médiocre, de cette revue a dû être établie sur une reproduction photographique retouchée ; on ne peut donc s'appuyer sur ce document pour en inférer l'existence d'un autre état dont on ne peut produire aucune épreuve.

Enfin, dans un dernier article, M. Louis Anfray, pour tenir compte de la lettre de Théo du 23 juin (*cit.* sopra), a voulu prouver que la seule eau-forte exécutée par Van Gogh était une gravure d'après le portrait de l'Arlésienne. Il est exact que l'artiste avait l'intention de faire une eau-forte de ce sujet, comme il le dit à Gauguin (Lettre 643). Mais il y a tout lieu de penser que ce projet n'a jamais été mis à exécution. Outre qu'aucun exemplaire n'en a jamais été vu, il faut noter que la lettre à Gauguin qui a été retrouvée non terminée dans les papiers de Van Gogh après sa mort, doit avoir été écrite dans les tous derniers jours de l'artiste. C'était l'un des multiples projets qu'il nourrissait dans les derniers jours de juillet, projets qui ne furent jamais mis à exécution.

H. 18 *cm.* ; *L.* 14,8 *cm.*
Daté, en haut à droite : « 25 *mai* 1890 ».

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet à la Bibliothèque Nationale, 1929. D'autres tirages sont connus, notamment au Cabinet des Estampes d'Amsterdam.

BIBL. : Victor Doiteau, La curieuse figure du Dr Gachet, Aesculape, Paris 1923, pp. 251-253 ; Loys Delteil, Manuel de l'Amateur d'Estampes, Paris 1925, t. I, p. 298 ; V. Doiteau et E. Leroy, La folie de Van Gogh, Paris 1928, p. 89 et rep. p. 117 ; J.-B. de La Faille, L'œuvre de V. v. G., Paris 1928, t. III, nº 1664, p. 183 ; Paul Gachet, Souvenirs de Cézanne et de Van Gogh, Auvers 1873-1890, Paris 1952 ; Paul Anfray, Une énigme V. G., Documents nº 39, Genève décembre 1953, p. 5 ; Paul Anfray, L'énigme du cuivre gravé, Portrait à la pipe du Dr Gachet, attribué à V. v. G., Documents nº 42, Genève mars 1954, pp. 2 et 8-11 ; Paul Anfray, Le cuivre gravé par V. v. G. serait un « Portrait d'Arlésienne », Documents nº 45, Genève juin 1954, pp. 8-9.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, CABINET DES ESTAMPES.

ARMAND GUILLAUMIN

Paris, 16 février 1841 — Orly, 26 juin 1927

Guillaumin se rendit souvent à Auvers-sur-Oise, chez le Dr Gachet avec lequel il était très lié, surtout autour des années 1872-1875. Plus tard, il allait aussi rendre visite à Eugène Murer, son ancien camarade d'enfance. Cependant, il venait plus en ami qu'en peintre et très peu d'œuvres ont été exécutées à Auvers : quelques natures mortes, quelques petites études de paysages, mais pas de toiles importantes.

Il figure ici par des œuvres léguées au Louvre par M. Paul Gachet, le fils du docteur. Celles-ci se rattachent au groupe d'Auvers par leur style qui s'apparente à l'inspiration de Pissarro et même parfois de Cézanne.

*67. — **Chemin creux (effet de neige).**

Un chemin creux, bordé à droite par un talus élevé sur lequel est implantée une barrière, monte vers l'arrière-plan pour disparaître au niveau d'un grand arbre isolé à gauche, qui se détache sur un ciel bleu. Une femme vue de dos s'avance dans ce chemin.

Selon M. Paul Gachet, c'est à Arcueil qu'aurait été peint ce tableau. Comme Pissarro avec lequel il est très lié, Guillaumin est attiré par les paysages de neige. Il est difficile de savoir lequel des deux peintres a précédé l'autre dans cette voie, car c'est au même moment qu'ils peignent leurs premières études. C'est, en outre, dans un esprit très voisin qu'ils traitent les mêmes sujets. Le soleil vient éclairer la neige et aux plages éclatantes qu'il y détermine, s'opposent des ombres bleutées.

Toile : H. 60 cm. ; L. 55 cm.

Signé et daté, en bas à droite : « A Guillaumin 69 ».

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

EXP. : A. G., galerie Raphaël Gérard, Paris 1938, cat. nº 29.

MUSÉE DU LOUVRE.

***68. — Péniches sur la Seine à Bercy.** PL. IX

Sous un ciel gris, un groupe de péniches flotte sur la Seine. A gauche, l'une d'entre elles, chargée, semble en navigation : on distingue même un personnage tenant le gouvernail. Vers le centre, deux autres, surmontées de mâts, l'une vide, l'autre chargée, sont accotées l'une à l'autre et reliées par des planches à la berge dont le bord apparaît à droite. Derrière ces deux derniers bateaux, on distingue encore deux autres péniches et dans la brume, au fond, deux arches d'un pont.

Cette œuvre est l'une des premières études de brume sur un fleuve qu'ait peinte un artiste impressionniste. Elle faisait l'admiration de Cézanne qui, durant son séjour à Auvers en 1873, en fit une interprétation à l'eau-forte, exécutée chez le Dr Gachet.

Toile : H. 51 cm. ; L. 73,5 cm.

Signé et daté, en bas à gauche : « A. Guillaumin 1871 ».

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

EXP. Exposé ici, pour la première fois.

BIBL. P. Gachet, Cézanne à Auvers, Cézanne graveur, Paris 1953.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 69. — **Nature morte.**

Sur une table, recouverte d'un tissu à fleurs, sont groupés des objets divers ; un vase de fleurs est posé devant un plat de faïence dressé à la verticale ; vers la droite un livre ouvert est appuyé sur un autre fermé près d'un encrier dans lequel est fiché une plume d'oie.

Cette toile est l'une des rares œuvres exécutées par Guillaumin à Auvers. Comme Cézanne, il a composé et peint cette nature morte chez le Dr Gachet. Les accessoires appartenaient au docteur : le tissu à fleurs est le même qui apparaît dans le bouquet au dahlia jaune de Cézanne (*cf.* n° 4). L'œuvre est d'une composition très traditionnelle, toutefois Guillaumin a tenté ici de définir un éclairage très précis, donné par un pinceau de lumière venant de la gauche.

Toile : H. 32,5 cm. ; L. 46 cm.

Signé et daté, en bas à droite : « A. Guillaumin 7 72 ».

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

Exp. : Exposé ici, pour la première fois.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 70. — **Nu couché.**

Sur un lit, situé probablement dans une alcôve dont on voit les rideaux de chaque côté de la composition, est allongée une femme, le buste nu. Elle repose sur le côté droit, la tête appuyée sur la main droite et tient de la main gauche un éventail japonais.

C'est ce nu que Van Gogh admirait tout particulièrement. C'est à son propos qu'il se disputa avec le Dr Gachet. Il exigea qu'un cadre soit exécuté pour ce tableau. Quelques jours plus tard, par suite d'un retard du menuisier, le cadre n'était pas encore en place. Lorsqu'il s'en aperçut, il s'emporta, et marchant nerveusement, plongea la main dans sa poche. On a dit sans preuve qu'il voulait y prendre un revolver pour en menacer son hôte. Mais, d'un regard ferme, le docteur sut le maîtriser et il sortit sans rien dire.

Toile : H. 49 cm. ; L. 65 cm.

Signé, en rouge, en bas à droite : « A. Guillaumin ».

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

Bibl. : Van Gogh, lettre 635 (Verzamelde brieven van Vincent van Gogh, Amsterdam 1953, t. III, p. 516) ; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, n° spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 18.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 71. — **Soleil couchant à Ivry.**

La berge de la Seine traverse la toile au premier plan, en biais. A droite, se profile sur le ciel une île plantée d'arbres. La rive opposée qui ferme la composition est bâtie de maisons et d'usines dont la fumée des cheminées s'élève sur le ciel orangé du couchant.

Les premières recherches du groupe des peintres impressionnistes se plaçaient sous le signe du réalisme. C'est au nom de ce réalisme que Pissarro à Pontoise et Guillaumin à Ivry ont voulu prendre pour sujet des usines. Ici, le thème est traité assez étrangement dans une lumière de soleil couchant qui évoque les œuvres de Ziem.

Toile : H. 65 cm. ; L. 81 cm.
Signé, en bas à gauche : « A. Guillaumin ».
Peint en 1873.

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

EXP. : Première exposition impressionniste, galerie Nadar, Paris 1874.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 72. — **Son portrait.**

L'artiste se présente sur un fond gris, en buste, de profil gauche, la tête tournée de trois-quarts à gauche.

Cet autoportrait a probablement été exécuté vers 1875. Van Gogh le cite dans ses lettres et le compare à un autre portrait que possédait son frère Théo. Il admire dans cette œuvre l'effort tenté par l'artiste pour donner une expression à son visage.

Toile : H. 73 cm. ; L. 60 cm.
Non signé.
Peint vers 1875.

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de Mlle Marguerite Gachet et de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1949.

EXP. : G., Galerie Metthey, Paris 1937 ; G., Galerie Raphaël Gérard, Paris 1938 ; Centenaire de G., Galerie Raphaël Gérard, Paris 1941, cat. nº 91.

BIBL. : Van Gogh, Lettre 638 (Verzamelde Brieven van Vincent Van Gogh, Amsterdam 1953, t. III, p. 520) ; Michel Florisoone, Van Gogh et Guillaumin, Bulletin des Musées de France, 1950, pp. 8-10 ; Van Gogh et les Peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, numéro spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 18.

MUSÉE DU LOUVRE.

CONSTANTIN GUYS

Flessingue (Pays-Bas), 3 décembre 1802 — Paris, 13 mars 1892

Il n'est pas besoin d'évoquer ici l'étonnante personnalité du dessinateur de la société française du second Empire. Guys n'est probablement jamais allé à Auvers-sur-Oise et la présence d'une de ses œuvres dans cette exposition est due à son entrée au Musée du Louvre, grâce à la générosité de M. Gachet. Mais l'histoire même de cette peinture est encore un témoignage de toutes les amitiés que le Dr Gachet avait suscitées parmi les artistes : elle lui fut donnée par Edouard Manet qui fut l'un des rares admirateurs du dessinateur de son vivant.

***73. — Dans la rue.** PL. II

Quelques femmes, à gauche, dans l'ombre, semblent bavarder ensemble. Une jeune femme à droite, vue de dos, relevant légèrement sa robe, accompagne une autre femme plus grande qui s'avance dans un mouvement cambré, en faisant voler son ample jupe. A l'arrière-plan, on distingue les silhouettes de chapeaux haut de forme et de chaque côté les murs des maisons.

Il ne semble pas que Constantin Guys ait véritablement pratiqué la peinture. Selon M. Paul Gachet, cette œuvre, exceptionnelle, aurait été exécutée sur l'instigation et peut-être sous la direction même de Manet à qui elle appartînt. Il est d'ailleurs étrange de constater non seulement combien le sujet est proche des aquarelles de Guys, mais aussi combien la technique large, utilisant les aplats, semble comme transposée de l'aquarelle.

Toile : H. 24 cm. ; L. 32,5 cm.

Non signé.

Coll. : Edouard Manet ; donné par Manet au Dr Gachet ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

Exp. : Exposé ici, pour la première fois. N'a jamais été reproduit avant la présente exposition.

MUSÉE DU LOUVRE.

ADOLPHE HERVIER

Paris, 1818 — Paris, 18 janvier 1879

Hervier, qui fut d'abord l'élève de Léon Coignet, doit peut-être son goût du paysage à son second maître, Eugène Isabey. Il eut une vie pénible, luttant sans cesse pour faire tirer quelques gravures ou vendre quelques aquarelles. Ses œuvres sont refusées au Salon et les rares encouragements qu'il reçoit lui viennent surtout de quelques peintres comme Corot. Il vint travailler, vers 1861, dans la région d'Auvers, peut-être sur l'instigation de Daubigny.

74. — **Paysage de plaine.**

Autour d'une nappe d'eau, au centre, s'étend une plaine bosselée par de nombreux ressauts de terrain. Le ciel est chargé de lourds nuages.

Hervier a été tenté, comme Daubigny, par des paysages très simples. Il traite son sujet avec minutie et apporte un soin tout particulier à la traduction de la lumière.

Toile : H. 65,5 cm. ; L. 40 cm.
Signé, en bas à droite : « Hervier ».
COLL. : H. W. Mesdag, La Haye.

RIJKSMUSEUM H. W. MESDAG, LA HAYE.

CHARLES JACQUE

Paris, 23 mai 1813 — Paris, 7 mai 1894

Charles Jacque est certainement venu peindre dans la région d'Auvers où il retrouvait ses amis Daubigny et Dupré. Mais les peintures qu'il a pu exécuter dans cette région sont difficilement identifiables. En effet, il est avant tout peintre animalier et s'il trouve là de nombreux modèles, il n'est pas assez séduit par les paysages du Vexin pour en faire un cadre caractéristique de ses scènes familières.

75. — **Cour de ferme.**

Dans une cour de ferme dont on distingue l'entrée au fond à droite, un tas de fumier est dressé à gauche contre un mur, près d'un puits. Des poules et un coq picorent tout autour.

Il est certain que Charles Jacque a dû travailler dans la région d'Auvers. Mais comme ses œuvres, bien que signées, ne sont jamais datées, il est toujours difficile de les situer. Si cette « cour de ferme » n'a pas été peinte dans cette région, elle appartient à une veine réaliste qui caractérisait très probablement les thèmes que Charles Jacque avait pu y traiter.

Bois : H. 23 *cm.* ; *L.* 35 *cm.*
Signé, en bas à gauche : « Ch. Jacque ».
COLL. : Salomon de Rothschild ; legs de Mme la baronne Salomon de Rothschild au Musée du Louvre, 1934.

MUSÉE DU LOUVRE.

EUGÈNE LAVIEILLE

Paris, 29 novembre 1820 — Paris, 8 janvier 1889

Lavieille s'est formé sous l'influence de Corot avec lequel il travailla vers 1844. Il fut très lié avec Chintreuil, mais aussi avec Daubigny. C'est peut-être celui-ci qui l'attira dans la région de l'Oise, où il a peint notamment des vues de rivière.

76. — **Les bords de l'Oise.**

Dans le premier plan d'eau se reflète la rangée des arbres qui borde la rive en reflets atténués par la faiblesse du soleil couchant. Déjà, le croissant de lune est apparu dans le ciel à droite. Un oiseau plane au-dessus de l'eau.

Comme Daubigny dont il semble ressentir ici l'influence, Lavieille aime les paysages de rivière construits sur quelques lignes horizontales. La mélancolie du soir est traitée avec un sentiment qui doit encore quelque chose au romantisme.

Bois : H. 15,5 *cm.* ; *L.* 25,5 *cm.*
Signé et daté, en bas à gauche : « *Eug. Lavieille,* 1859 ».
COLL. : Rotgé, Paris.
BIBL. : Edmond H. Zeiger-Viallet, Du Paysage, Pro domo sua !, Journal de Montreux, 3 février 1947.

MADAME AMBRO C.-P. ZEIGER-VIALLET.

GUSTAVE LOISEAU

Paris, 3 octobre 1865 — Paris, 10 octobre 1935

Loiseau a appartenu au groupe de Pont-Aven. Cependant, il est plus lié aux traditions de l'Impressionnisme qu'à l'art de Gauguin. Vers 1900, il s'installe à Pontoise, quai du Pothuis. La région lui offre de nombreux thèmes, tantôt proches de ceux de Pissarro, tantôt faisant part à l'aspect nouveau de ces villages où les villas d'agrément se construisent sans cesse.

77. — **La neige à Chaponval.**

A gauche, un groupe d'arbres dont les branches sont légèrement enneigées, forme un écran au premier plan. A droite se détache un chemin qui tourne devant une large maison à deux étages dont on ne voit que la moitié de la façade.

Loiseau reprend ici le thème de la neige qui a si souvent attiré les peintres d'Auvers. Sa technique garde encore de l'Impressionnisme une tendance à fragmenter la touche, mais il semble s'orienter vers un retour à des formules plus traditionnelles.

Toile : H. 50 cm. ; L. 61 cm.
Signé et daté, en bas à gauche : « G. Loiseau, 1911 ».
Coll. : Vente X..., Hôtel Drouot, Paris 24 février 1947, cat. nº 106.
Exp. : L'Art contemporain, Tokio 1927.

DURAND RUEL ET Cie, PARIS.

LOUIS MAUFRA

Nantes, 17 mai 1861 — Poncé (Sarthe), 23 mai 1918

Maufra eut des contacts avec l'école de Pont-Aven, mais surtout avec les post-impressionnistes, Moret et Loiseau. Il a généralement tendance à diviser la touche plus que ne le font ses amis ou ceux qu'il admire, Pissarro et Sisley. C'est proba-

blement à l'instigation de Loiseau qu'il alla travailler dans la région de Pontoise.

78. — **Le barrage, Pontoise.**

Devant un écran d'arbres que forme l'arrière-plan, s'étalent les eaux de la rivière. Elles sont alimentées par la petite chute du barrage qui forme au centre un bouillonnement. On distingue à droite une barque à rames.

Toile : H. 46 cm. ; L. 55 cm.
Signé et daté, en bas à droite : « Maufra 1900 ».

DURAND RUEL ET Cie, PARIS.

CLAUDE MONET

Paris, 14 novembre 1840 — Giverny, 6 décembre 1926

Monet a certainement connu le Dr Gachet qu'il avait probablement rencontré au café Guerbois où à la Nouvelle-Athènes. Mais avec Renoir et Sisley, il appartient au groupe de l'atelier de Gleyre qui ne semble pas avoir eu des contacts très fréquents avec le docteur. Il entretînt peut-être des relations plus suivies avec Eugène Murer, mais il n'est probablement pas venu peindre chez lui. Monet, comme Renoir, est seulement, à Auvers, un ami. Il est représenté, ici, par un tableau offert au Musée du Louvre par M. Paul Gachet.

*79. — **Chrysanthèmes.**

Un vase rouge, orné de dessins, est empli d'un bouquet de chrysanthèmes blancs qui s'épand en une masse désordonnée. Il se détache sur un fond de papier peint gris-bleu, orné de quelques bouquets de fleurs. Ce vase est curieusement décentré vers la gauche et repose sur une table rouge, dont le rebord ne forme qu'une bande étroite, strictement horizontale.

En 1878, Monet travaille fréquemment en compagnie de Renoir. C'est peut-être sur l'exemple de son ami qu'il a été tenté de peindre

un vase de fleurs, thème si rare dans son œuvre. Abandonnant les paysages, il laisse aussi la technique qu'il met alors au point pour traduire les scintillements de la lumière et se fait plus attentif à la forme. Aussi cette toile se présente-t-elle comme une tentative isolée et sans suite dans l'œuvre de l'artiste.

Toile : H. 54,5 cm. ; L. 65 cm.

Signé, en bas à gauche : « Claude Monet » et daté, en bas à droite : « 1878 ».

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

Bibl. : Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 27 et pl. V.

MUSÉE DU LOUVRE.

EUGÈNE MURER

(Auguste Meunier, dit)

Moulins, 20 mai 1845 — Auvers, 22 avril 1906

Pâtissier de profession, Auguste Meunier avait été, dès sa jeunesse, attiré par des activités plus intellectuelles. A Moulins, il avait connu le peintre Pierre Outin et Armand Guillaumin qui furent probablement les premiers à l'initier à la peinture. Mais il s'orienta d'abord vers la littérature et écrivit quelques nouvelles. Plus tard, tout en pratiquant la peinture, il écrira des romans dont il a situé le cadre à Auvers.

C'est Guillaumin qui devait lui faire connaître ses amis et il s'enthousiasma pour la peinture claire. Installé au boulevard Voltaire, il organisait dans sa boutique, tous les mercredis, un dîner qui réunissait des peintres : Pissarro, Renoir, Guillaumin, Monet, Sisley, Vignon et des amateurs de peinture, comme le musicien Cabaner ou le Dr Gachet. Il aide ses amis en leur achetant des tableaux ou parfois en leur commandant des portraits des membres de sa famille.

En 1880, il suit l'exemple du Dr Gachet et acquiert une maison à Auvers. Il devait mourir là en 1906.

Comme Gachet, il est aussi peintre et expose sous le nom de Eugène Murer. Ses œuvres révèlent le désir de faire, comme ses amis, de la peinture claire, et il se rapproche un peu de Sisley. Cependant, si la postérité a retenu son nom, ce n'est pas du peintre qu'elle se souvient, c'est du pâtissier qui accueille si généreusement les artistes à sa table et réunit chez lui un véritable cénacle.

80. — **L'Oise à l'Isle-Adam.**

Une île, à gauche, plantée de grands arbres, s'avance dans la rivière. Sur sa berge, on distingue divers personnages, près d'un bateau accoté. A droite, la rive du fleuve s'estompe dans le lointain.

Comme le remarque M. Paul Gachet, c'est peut-être de Sisley que Murer est le plus voisin. Mais dans une œuvre comme celle-ci, l'aspect de la touche, les tonalités le rapprochent plus encore des post-impressionnistes, de Loiseau ou de Moret.

Toile : H. 46 cm. ; L. 65 cm.
Signé, en bas à gauche : « Murer ».
Peint vers 1903.

COLLECTION PARTICULIÈRE, PARIS.

FRANCISCO OLLER Y CESTERO

Puerto-Ricco, 17 juin 1833 — Date de mort inconnue (après 1895)

Originaire de Porto-Rico, Oller fit des études à Madrid, puis à Paris chez Couture, à partir de 1857, avant de travailler sous l'influence de Courbet. Il fit probablement la connaissance de Pissarro et de Aguiar au cours de réunions de natifs d'Amérique centrale. C'est probablement ainsi que Pissarro l'introduisit dans le groupe des Impressionnistes, et l'entraîna à l'Académie Suisse.

Il fut, par moment, assez lié avec Cézanne : en 1866, il habite dans la même maison que lui et travaille parfois en sa

compagnie, sur le motif. Mais il ne s'est pas véritablement fixé à Paris et retourne à plusieurs reprises en Espagne et à Porto-Rico. En 1895, lors de l'un de ses séjours en France, il se brouille avec Cézanne à la suite d'un malentendu.

Si Oller a pu subir par moment l'influence de ses amis, il semble bien que son tempérament l'entraîne vers des formules plus traditionnelles.

81. — **Paysage de rivière.**

La rivière, la Seine ou l'Oise, formant une large boucle, emplit tout le tableau. Les berges apparaissent seulement au premier plan, à l'extrémité gauche où elle est boisée et à droite, plantée d'une rangée de peupliers. Un remorqueur à vapeur tire derrière lui trois péniches.

Cette étude, datée de 1875, évoque, plus que les œuvres contemporaines des peintres impressionnistes, les premières toiles de certains d'entre eux, comme Pissarro et Guillaumin.

Carton : H. 25,5 cm. ; L. 34,6 cm.
Signé et daté, en bas à gauche : « Oller 1875 ».
COLL. : Dr Martinez ; don de M. Martinez au Musée du Louvre, 1953.

MUSÉE DU LOUVRE.

* 82. — **L'étudiant.**

Dans une chambre, meublée bourgeoisement, dont la fenêtre, qui éclaire la pièce à droite, est garnie de doubles rideaux, une femme s'emploie à la couture près d'un étudiant barbu, qui travaille à gauche, accoudé à une table ronde.

Il n'est peut-être pas exclu que l'étudiant de cette toile puisse être le Dr Aguiar, qui fut très lié avec Oller ; les photographies contemporaines semblent rendre vraisemblable cette hypothèse. L'œuvre est un peu sèche, d'un réalisme anecdotique qui ne doit rien aux recherches impressionnistes.

Toile : H. 64 cm. ; L. 55 cm.
Signé, en bas à gauche : « F. Oller ».
COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

MUSÉE DU LOUVRE.

LUDOVIC PIETTE

Niort, 11 mai 1821 — Paris, 1877

Piette, qui fut l'élève de Couture et de Pils, fit connaissance des peintres impressionnistes à l'Académie Suisse qu'il fréquentait aussi. C'est là qu'il se lia avec Camille Pissarro qu'il accueillit en 1871 dans sa maison de Montfoucauldt. C'est celui-ci qui l'attira à Pontoise où il devait séjourner quelque temps près de son ami. Son art est voisin de Pissarro, mais plus soumis à l'esthétique traditionnelle. Il affectionne tout particulièrement l'aquarelle qui lui permet des tonalités plus fines, plus aptes à traduire les lumières tamisées, souvent bleutées, qu'il aime à peindre.

83. — **La place du Martrois à Pontoise.**

De la place, une rue part à gauche en s'infléchissant vers la droite. Sur le bord des trottoirs sont alignées des fleurs qu'entourent marchands et acquéreurs.

Piette a peint plusieurs fois des scènes empruntées à la vie de Pontoise. Il sait animer les façades sans caractère par une lumière vive et quelques touches colorées d'une scène familière.

Aquarelle sur papier : H. 48 cm. ; L. 39 cm.
Signé et daté, en bas à gauche : « L. Piette, Pontoise 1877 ».

MUSÉE DE PONTOISE.

PIERRE PILON

Paris, 18 avril 1824 — Paris, 13 septembre 1912

Pierre Pilon était un entrepreneur de peinture en bâtiment. Il se retira, après fortune faite, à Pontoise. Il passait alors une partie de ses loisirs à peindre, en utilisant pour couleurs les reliquats de celles qu'il employait dans son entreprise

et pour support des matériaux aussi vulgaires que le papier journal et le carton. C'est un autodidacte, mais qui n'est pas sans quelque connaissance technique. Ses peintures sont d'un coloris clair, parfois un peu aigre, et ses compositions sont très simples.

84. — **Baigneuses.**

Dans l'anse d'une rivière, à droite, deux femmes se baignent. Derrière elles, sur la rive, se dressent quelques arbres qui forment une sorte d'écran.

Le but du peintre est peut-être d'imiter les œuvres de Corot. Mais s'il ne peut y prétendre, Pilon arrive ici à créer une atmosphère très personnelle et charmante.

Papier entoilé : H. 49 cm. ; L. 60 cm.
Non signé.
COLL. : Dr Gachet, Auvers ; M. Paul Gachet, Auvers.
BIBL. : Paul Gachet, Un peintre méconnu, Pierre Pilon, Paris 1953.

WILDENSTEIN & Co, inc., NEW-YORK.

CAMILLE PISSARRO

Saint-Thomas-des-Antilles, 10 juillet 1830
Paris, 13 novembre 1903

En 1866, Pissarro était déjà attiré par Pontoise et peut-être cela est-il dû à la présence à Auvers de Daubigny qu'il admire. Il ne s'y fixera pas cependant avant avril 1872, après des séjours à Louveciennes et Montfoucauld. Dès lors, il partage sa vie entre Pontoise et son atelier parisien, jusqu'en 1884, date à laquelle il passe du Vexin français au Vexin normand en s'établissant au village d'Eragny sur Epte près Gisors.

Pissarro, à Pontoise, est voisin d'Auvers où habitent Eugène Murer et le Dr Gachet : ils sont pour lui des amis, mais

aussi parfois des soutiens et toujours des amateurs de son art. Sa propre maison devient vite un rendez-vous de peintres. Cézanne y viendra, ainsi que bien d'autres, tels Guillaumin, Monet ou Ludovic Piette.

A son arrivée dans le Vexin, son art est en pleine évolution. Il a adopté une peinture claire, sous l'influence des recherches de Monet et de Renoir, ses amis. Son contact prolongé avec Cézanne en 1873, puis en 1877 et 1881, suscite des échanges mutuels d'influence entre les deux artistes. Mais pour Pissarro, son séjour à Pontoise de 1872 à 1884, marque dans son art une période de plein épanouissement. C'est alors qu'il crée ses œuvres les plus harmonieuses. Il arrive à établir un juste équilibre entre la place faite à l'étude de la lumière et à celle de la forme, entre la fragmentation de la touche et les exigences de la construction plastique.

Plus que l'eau de l'Oise qui attirait Daubigny, ce sont les collines doucement modelées, les chaumières et les paysages campagnards sans grands reliefs, qui sont ses motifs préférés. Au contraire de Cézanne qui cherche les lieux exceptionnels, les dénivellations et accentue le relief, il se contente de paysages simples, de prairies qu'il anime souvent de quelque figure de paysan. Mais par-dessus tout, c'est la lumière de Pontoise qui l'attire, cette lumière douce qui évite les vifs contrastes et permet d'harmonieux passages de l'ombre au soleil.

***85. — Le bac de La Varenne.**

La composition est construite sur des éléments horizontaux parallèles : la berge aux premiers plans, la rivière, le coteau, boisé à gauche et surmonté de quelques maisons à droite, le ciel enfin, strié de nuages. Au centre de la rivière, à droite, on distingue le bac qui transporte une voiture jaune et, à gauche, deux personnages dans une barque accotée à la berge.

Pissarro séjourne à La Varenne-Saint-Hilaire entre 1863 et 1866. Il cherche alors sa voie entre l'art de Corot et celui de Daubigny qu'il admire. Cette vue de rivière n'est pas sans rappeler les nombreuses vues de l'Oise de Daubigny, mais elle est modelée en pleine pâte

dans une facture large, qui souligne plus les effets de couleurs que la lumière.

Toile : H. 27 cm. ; L. 41 cm.

Signé et daté, en bas à droite : « C. Pissarro, 64 ».

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

BIBL. : Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., Paris 1936, nº 36, p. 82 ; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 27 et pl. IV.

MUSÉE DU LOUVRE.

*86. — **Châtaigniers à Louveciennes.** PL. X

Au milieu de châtaigniers dépouillés de leurs feuilles, court une petite barrière en lattes de bois ; c'est la clôture du jardin d'une maison de banlieue dont la teinte rose se détache sur la neige. Devant la porte de cette clôture, à droite, s'avancent une femme et un enfant.

La lumière du soleil sur la terre enneigée est pour Pissarro, dès ses premiers essais, un sujet de nombreuses variations. A ce thème se joint ici celui d'une ramure dépouillée, formant une sorte d'écran de dentelle au premier plan, qui lui servira si souvent plus tard pour multiplier les juxtapositions d'ombres et de lumières.

Cette œuvre n'est pas datée, mais elle reprend, sous un angle légèrement différent, plus intime, le même sujet que celui d'un tableau daté de 1870, maintenant dans la collection de M. Sidney Brown (*cf.* L.R. Pissarro et L. Venturi, *op. cit.* nº 88). Malgré l'étonnante maîtrise déjà atteinte ici, cette date semble donc devoir être retenue.

Lorsque Van Gogh visita pour la première fois la maison du Dr Gachet, il admira « un très beau Pissarro, hiver avec maison rouge dans la neige » : c'était ce tableau.

Toile : H. 41 cm. ; L. 54 cm.

Signé, en bas à droite : « C. Pissarro ».

Peint probablement en 1870.

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

EXP. : Exposé ici, pour la première fois.

BIBL. : Van Gogh, Lettre 635 (Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh, Amsterdam 1953, t. III, p. 516) ; Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., Paris 1939, nº 146, p. 100.

N'a jamais été reproduit avant la présente exposition.

MUSÉE DU LOUVRE.

*87. — **Route de Louveciennes.**

La route, toute droite, s'enfonce vers l'arrière-plan, bordée de chaque côté de petites maisons. Le côté gauche est dans l'ombre, tandis que les façades de droite sont éclairées par un soleil d'hiver. Deux arbres se dressent, de chaque côté de la route, épanouissant leurs branchages sur le ciel. Sur le bord du trottoir, à gauche, cheminent deux personnes et derrière elles, on distingue une carriole attelée de chevaux.

Les routes droites des environs de Louveciennes ont été très souvent peintes par Pissarro. Elles lui offrent l'occasion d'opposer, en une composition simple, une large zone de ciel à la terre, et de les relier par ces sortes de candélabres que forment les arbres dans toute cette série de tableaux. Mais surtout, sur ces surfaces simples, il étudie la lumière, qui vient généralement d'un côté et projette des ombres bleutées.

Toile : H. 60 cm. ; L. 73 cm.

Signé et daté, en bas à gauche : « Pissarro 1872 ».

COLL. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

EXP. : C. P., Musée de l'Orangerie, Paris 1930, cat. nº 12.

BIBL. : Deutsch Kunst und Dekoration, Darmstadt, décembre 1930; Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., Paris 1939, nº 138, p. 98 et rep. t. II, pl. 28.

MUSÉE DU LOUVRE.

88. — **Au bord de la rivière, Pontoise.**

La rivière, l'Oise, s'étend à droite dans un paysage de plaine, à horizon bas. Une péniche, surmontée d'un haut mât, est accotée à la berge qui moutonne légèrement à gauche jusqu'à la ligne d'une forêt barrant l'horizon.

A Pontoise, contrairement à Daubigny, Pissarro a rarement peint l'Oise : il est plus attiré par la campagne et les villages que par le fleuve. Ici, pourtant, dans l'une de ses premières toiles exécutées dans la région, il reprend le thème de l'eau qui l'avait intéressé

dans ses premières recherches. Mais ici l'œuvre est traitée avec un souci plus grand de l'atmosphère.

Toile : H. 44 *cm. ; L.* 66 *cm.*
Signé, en bas à droite : « C. Pissarro ».
Peint vers 1872.

COLL. : Emile Zola (vente, mars 1903, cat. nº 129) ; Max Liebermann, Berlin ; Edouard Strurzenegger.

EXP. : Peinture française du XIXe siècle en Suisse, galerie des Beaux Arts, Paris 1938, nº 71 ; Un siècle de peinture française, Stedelijk Museum, Amsterdam 1938, cat. nº 190.

BIBL. : Katalog der Struzeneggerschen Gemälde sammlung, St Gallen 1937, nº 62 ; Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., Paris 1939, nº 160, p. 101 et rep. t. II, pl. 32.

STURZENEGGERSCHE GEMALDESAMMLUNG, St. GALLEN.

89. — **Chemin de l'Hermitage.** PL. XI

La côte de l'Hermitage, qui barre l'horizon, s'élève doucement à gauche pour s'abaisser vers la droite où sa crête disparaît dans une masse d'arbres. Le chemin qui débouche au premier plan à gauche, s'incurve vers la droite, longeant un jardin potager au premier plan et de l'autre côté les bâtiments d'une ferme qui sont éclairés par le soleil. Une femme conduit une vache sur le chemin.

Ce tableau est sans doute l'une des plus anciennes vues de la côte de l'Hermitage, que Pissarro peignit par la suite si souvent. Alors qu'à cette date l'artiste aime encore les espaces dégagés et les vastes ciels, ici la vue est bouchée par la côte, et le ciel est réduit à une bande déjà étroite.

Toile : H. 54 *cm. ; L.* 74 *cm.*
Signé et daté, en bas à gauche : « C. Pissarro 1872 *».*

COLL. : Durand Ruel, Paris ; Mrs. Robert C. Swayze, Torrington, Connecticut.

GRAV. : Eau-forte de H. Toussaint *in* Recueil d'estampes de la galerie Durand Ruel.

EXP. : French painters of the XIX th century, Fearon Galleries, New-York 1924, cat. nº 8 ; C. P., Wildenstein & co, New-York 1945, cat. nº 5.

BIBL. : Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., Paris 1939, nº 165, p. 102 et rep. t. II, pl. 33.

WILDENSTEIN & Co, inc. NEW-YORK.

90. — **Coteaux de l'Hermitage, Pontoise.**

Un paysan, à droite, travaille dans un jardin potager établi sur un terrain en pente qui monte vers la droite. Un groupe de maisons, au second plan à gauche, s'inscrit sur une colline qui emplit tout l'arrière-plan, ne laissant apparaître qu'une mince bande de ciel.

Il n'est peut-être pas exclu de déceler ici une influence de Cézanne. L'utilisation de plans inclinés, se coupant selon des angles différents, peut être une idée venue du compagnon de travail de Pissarro. Cependant, cet effet est utilisé ici avec moins de franchise et l'espace est organisé avec beaucoup moins de puissance.

Toile : H. 60 *cm. ; L.* 73 *cm.*
Signé et daté, en bas à droite : « *C. Pissarro* 1873 ».
EXP. : Galerie Durand Ruel, Paris 1921, nº 18 ; Galerie Durand Ruel, Paris 1928, nº 11 ; Toulouse-Lautrec et ses amis, Musée d'Albi 1951, cat. nº 296.
BIBL. : Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., Paris 1939, nº 209, p. 108 et rep. t. II, pl. 42.

DURAND RUEL ET Cie, PARIS.

91. — **Portrait de Cézanne.** PL. XII

Cézanne se présente à mi-corps, les mains coupées par la toile, de trois quarts à droite. Il est coiffé d'une casquette enfoncée sur le front et vêtu d'une sorte de pelisse épaisse, un cache-col autour du cou. Derrière lui, sur le mur de l'atelier, sont accrochés à gauche un numéro du journal *L'Eclipse*, à droite une caricature (celle de Courbet, parue dans *Le Hanneton* du 13 juin 1867), au-dessus d'un paysage de Pissarro, *la Route de Gisors* (*cf.* L.R. Pissarro et L. Venturi, *op. cit.* nº 206).

Ce portrait a probablement été peint dans les premiers mois de 1874, lors d'une visite de Cézanne à Pontoise. La même année, Pissarro a fait de son ami un portrait gravé dans lequel il a cherché à lui donner un aspect presque monumental par le drapé de sa grande cape. Ici, au contraire, il a traité son modèle avec bonhomie, il a peint le camarade.

Toile : H. 72 *cm. ; L.* 59 *cm.*
Non signé.
Peint en 1874.
EXP. : Galerie Manzi-Joyant, Paris, janvier-février 1914, nº 43 ; Die französische Austellung, Leipzig 1910 ; Bremen, Kunsthalle,

février-mars 1910, nº 265 ; Kunstwerke aus Basler Privatbesitz, 19. Jahrh. Kunst, Kunsthalle Bâle 1943, cat. nº 244.

BIBL. : Zeitschrift für bildenden Kunst, Leipzig 1911, p. 45 ; Cicerone, Leipzig 1910, p. 678 ; Drawing and design, Londres 1920, Voices, Londres 1920, Partisans, Paris avril 1924 ; Charles Kunstler, C. P., Paris 1936, p. 6 ; L'Amour de l'Art, mai 1936, John Rewald, Cézanne et Zola, Paris 1936, fig. 20 ; F. Novotvony, Cézanne, Vienne 1937, Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., Paris 1939, nº 293, p. 121 et rep. t. II, pl. 58 ; John Rewald, The history of Impressionism, New-York 1946, p. 247.

COLLECTION PARTICULIÈRE, BALE.

92. — **Les toits rouges.**

A travers les ramures des arbres d'un verger, apparaissent vers la droite un groupe de maisons couvertes de tuiles, éclairées par le soleil : elles sont adossées au flanc d'une colline sur laquelle les champs forment un quadrillage de couleurs diverses. La lumière qui vient de droite projette sur le sol les ombres des arbres.

Le thème des ramures servant d'écran au premier plan est fréquent chez Pissarro. « Le motif est clair, écrit M. Lionello Venturi : pour obtenir la fusion des choses et de l'atmosphère, le peintre s'intéresse à l'interruption continuelle des éléments de la vision. Les lumières et les pénombres se suivent de si près qu'elles forment une vibration unique. C'est la donnée typique de Monet. Mais Pissarro réussit beaucoup mieux que Monet à conserver une certaine netteté de plans qui garde le sens de la réalité à la vision imaginaire. » (*Op. cit.* p. 43).

Toile : H. 53 cm. ; L. 64 cm.

Signé et daté, en bas à droite : « C. Pissarro 1877 ».

COLL. : G. Caillebotte ; legs Caillebotte en 1894 : entré au Musée du Luxembourg en 1986, au Musée du Louvre en 1929.

EXP. : Exposition internationale de San Francisco, 1915 cat. nº 62 ; Van Gogh en sijn tijdgenooten, Stedelijk Museum, Amsterdam 1930, cat. nº 216.

BIBL. : H. Focillon, la peinture des XIXe et XXe siècles en France, Paris 1928, p. 220; Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., p. 43, nº 384, p. 135 et rep. t. II, pl. 77 ; John Rewald, C. P. au Musée du Louvre, Paris Bruxelles 1939, nº 5.

MUSÉE DU LOUVRE.

93. — **Bords de l'Oise près de Pontoise.**

A travers les branchages d'un taillis dépouillé de ses feuilles, on distingue la rivière et, au-delà, la berge opposée où passe à gauche un homme à cheval. A droite, un paysan ramasse un fagot de bois.

Pissarro traite ici une variante du rideau de ramures, mais, comme bien souvent, il introduit une note anecdotique, ici un bûcheron. M. John Rewald (*op. cit.*), notant la prédominance dans cette toile des tons bleutés, souligne le goût des teintes bleues qui apparaît par moment chez Pissarro, peut-être sous l'influence de son ami Piette.

Toile : H. 54 cm. ; L. 65 cm.

Signé et daté, en bas à droite : « *C. Pissarro* 1878 ».

Coll. : Ernest May, Paris ; A. Personnaz, Paris ; legs de M. Personnaz au Musée du Louvre, 1937.

Exp. : C. P., galerie Durand-Ruel, Paris 1904, cat. nº 53.

Bibl. : Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., Paris 1939, nº 434, p. 142 et rep. t. II, pl. 87 ; John Rewald, C. P. au Musée du Louvre, Paris-Bruxelles 1939, nº 6.

MUSÉE DU LOUVRE.

94. — **Chaumières à Auvers.** PL. XIII

Un large chemin de terre, au centre de la toile, s'enfonce vers l'arrière-plan et disparaît entre deux chaumières ; on ne distingue que le flanc de celle de gauche, tandis que celle de droite, construite au pied d'une colline où s'accrochent quelques arbres épars, présente sa façade alignée sur le chemin.

Pissarro a souvent employé le pastel, dans lequel il trouvait une matière souple, pour traduire les demi-teintes d'une lumière douce, celle qu'il aime à retrouver dans la région de Pontoise.

Pastel sur toile : H. 60 cm. ; L. 73 cm.

Signé et daté, en bas à droite : « *C. Pissarro* 1879 ».

Coll. : Dr Georges Viau, Paris (Vente le 4 mars 1907, nº 89).

Exp. : C. P., galerie Durand-Ruel, Paris 1904, nº 134 ; Tableaux, pastels et gouaches de C. P., galerie Durand-Ruel, Paris 1921, nº 58 ; C. P., galerie Durand-Ruel, Paris 1928, nº 101 ; C. P., Musée de l'Orangerie, Paris 1930, cat. nº 50 ; Le pastel français du XVIIe siècle à nos jours, galerie A. Seligmann, Paris 1933 ; Premières époques de C. P., galerie Marcel Bernheim, Paris 1936, nº 33 ; Chefs d'œuvres de l'Art français, Exposition universelle, Paris 1937, cat. nº 703 ; Palais des Beaux Arts de Bruxelles, 1937.

BIBL. : Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., Paris 1939, nº 1544, p. 293 et rep. t. II, pl. 297.

DURAND-RUEL ET Cie, PARIS.

95. — **Le verger.**

Une paysanne, debout à gauche, et un homme accroupi à terre vers la droite, travaillent dans un jardin potager. Au travers des feuillages des arbres, apparaissent sur une colline des maisons éclairées par le soleil.

C'est vers les années 1879-1880 que Pissarro semble avoir atteint les conséquences extrêmes de son impressionnisme. Il réussit alors à donner à la lumière la place essentielle, comme dans cette toile où elle éclate de toutes parts sans pourtant annihiler les formes. Il emploie alors une petite touche granuleuse très caractéristique.

Toile : H. 55 cm. ; L. 65 cm.

Signé et daté, en bas à droite : « C. Pissarro 1879 ».

COLL. : A. Personnaz ; legs Personnaz au Musée du Louvre, 1937.

EXP. : Quelques chefs d'œuvre des maîtres contemporains, Musée du Luxembourg, Paris 1904, cat. nº 42.

BIBL. : Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., Paris 1939, p. 44, nº 496, p. 150 et rep. t. II, pl. 101 ; John Rewald, C. P., au Musée du Louvre, Paris-Bruxelles 1939, nº 7.

MUSÉE DU LOUVRE.

96. — **Paysage à Chaponval.**

A l'ombre d'un bouquet d'arbres qui se dresse au premier plan, à gauche, une femme garde une vache. Devant elle s'étend un champ vert, vivement éclairé par le soleil, qui se termine devant une rangée de maisons construites au pied d'une colline fermant la composition.

Dans un cadre simple, Pissarro étudie ici une lumière d'été qui donne tout leur éclat aux verts des prairies et lui permet de construire sa toile en une symphonie de verts.

Toile : H. 54 cm. ; L. 65 cm.

Signé et daté, en bas à droite : « C. Pissarro, 1880 ».

COLL. : A. Personnaz ; legs Personnaz au Musée du Louvre, 1937.

BIBL. : Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., Paris 1939, nº 509, p. 152 et rep. t. II, pl. 104 ; John Rewald, C. P. au Musée du Louvre, Paris-Bruxelles 1939, nº 8.

MUSÉE DU LOUVRE.

97. — **Les coteaux d'Auvers.** PL. XIV

La ligne de crête s'infléchit légèrement de la gauche vers la droite. Un chemin à flanc de coteau est bordé à gauche de deux petites maisons ; mais il se perd vite dans la verdure : deux silhouettes paysannes s'y distinguent. Au centre, un petit arbre en fleurs se détache au milieu d'un champ. A l'arrière-plan, à gauche, apparaît un groupe de maisonnettes.

Une certaine incertitude existe quant à la date de ce tableau. Jusqu'à l'ouvrage de MM. Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, il était situé vers 1875, mais ces derniers proposent la date de 1882. Celle-ci semble plus vraisemblable. La touche grenue est caractéristique de cette époque et l'éclat des lumières est plus vigoureux que dans les toiles des années 1875.

Toile : H. 54,5 cm. ; L. 65 cm.

Signé, en bas à droite : « C. Pissarro ».

Peint vers 1882.

COLL. : Durand-Ruel, Paris ; offert par des amis du Musée Boymans, 1917.

EXP. : Rotterdamsche Kunstring 1916, cat. nº 71 ; Vincent van Gogh en zijn tijdgenoten, Amsterdam 1930, nº 43 ; Van Gogh's grote tijdgenoten, Amsterdam 1953, cat. nº 44.

BIBL. : Jaarverslag, Museum Boymans, Rotterdam 1917 ; W. Grohmann, Thieme et Becker, t. XXVII, 1933, p. 109 ; Ludovic Rodo Pissarro et Lionello Venturi, C. P., Paris 1939, nº 561, p. 160 et rep. t. II, pl. 116 ; G. Colmjon et P. A. Sheen, De Haagse School, 1950, fig. 51.

MUSÉE BOYMANS, ROTTERDAM.

AUGUSTE RENOIR

Limoges, 25 février 1841 — Cagnes, 2 décembre 1919

Comme Guillaumin, Renoir venait à Auvers en ami. Il rendait visite au Dr Gachet et au pâtissier-peintre, Eugène Murer, pour lequel il fit plusieurs portraits. Les sites d'Auvers ne semblent pas l'avoir attiré ; seule l'amitié le faisait revenir en ce lieu.

* 98. — **Portrait de modèle.**

De profil gauche, elle est coiffée d'une sorte de toque de fourrure noire d'où s'échappent les mèches de ses cheveux blonds.

Ce portrait est celui de la petite Marie, dite Margot, qui servit de modèle à Renoir. Lorsqu'elle tomba malade, le peintre demanda au Dr Bellio, un homéopathe, et au Dr Gachet de la soigner. Ce portrait fut offert à ce dernier, peu après la mort de Margot en 1881, pour le remercier des soins qu'il lui avait prodigués.

Toile : H. 46 cm. ; L. 38 cm.

Signé, en haut à gauche : « Renoir ».

Peint vers 1880.

Coll. : Dr Gachet, Auvers ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

Bibl. : Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 27 et pl. VI.

MUSÉE DU LOUVRE.

THÉODORE ROUSSEAU

Paris, 15 avril 1812 — Barbizon, 22 décembre 1867

C'est à l'amitié de Jules Dupré que Théodore Rousseau dût de travailler à l'Isle-Adam. Déjà en 1841, en juillet, les deux amis travaillent à Montsoult, au sud de la forêt. En octobre 1845, revenant d'un voyage dans les Pyrénées, les deux peintres s'installent auprès de M. Mellet, beau-frère de Dupré. En 1846, après un bref séjour à Paris, Rousseau y revient, mais cette fois loue un atelier indépendant. C'est son dernier séjour dans la région. En 1847, une déception sentimentale le conduit à rechercher la solitude et en 1848, la décoration décernée à Dupré est cause de la brouille définitive des deux peintres.

Comme il travaille lentement, Rousseau n'a exécuté que quelques toiles à l'Isle-Adam. Outre celle qui est exposée ici, on connaît un *Effet de givre*, une *Lisière de forêt, soleil couchant* et une *Forêt au soleil couchant en hiver*. Seuls toutefois, *l'Effet*

de givre et *l'Avenue* ont été ébauchés sur le motif. Les autres œuvres sont des compositions exécutées en atelier à partir de croquis divers.

99. — **Une avenue, forêt de l'Isle-Adam.**

Une percée dans la forêt est encadrée de grands arbres. Au second plan, une éclaircie laisse pénétrer le soleil et dans la prairie ensoleillée paissent quelques vaches.

Comme beaucoup d'autres œuvres de Théodore Rousseau, celle-ci demeura longtemps sur son chevalet. Elle fut commencée en 1846, lors du séjour de l'artiste chez son ami Jules Dupré à l'Isle-Adam. Mais il ne s'en déclara satisfait que trois ans plus tard en 1849. C'est un tableau caractéristique où l'analyse des arbres est poussée jusqu'à la minutie du détail, sans pourtant nuire à l'atmosphère générale, toute imprégnée encore du sentiment romantique de la Nature.

Toile : H. 101 *cm. ; L.* 82 *cm.*

Signé et daté, en bas à gauche : « Th. Rousseau 1849 ».

Coll. : Barroilhet, Paris ; van Praet ; Chauchard ; donation Chauchard au Musée du Louvre, 1910.

Exp. : Salon de 1849, cat. nº 1778 ; Exposition universelle de 1855, cat. nº 3929.

Bibl. : Alfred Sensier, Souvenirs sur Théodore Rousseau, Paris 1872, pp. 153-154 ; Catalogue de la collection Chauchard, Paris 1910, nº 107 ; Prosper Dorbec, Théodore Rousseau, Paris 1910, p. 84.

MUSÉE DU LOUVRE.

PAUL VAN RYSSEL

(Le Docteur Paul Ferdinand Gachet)

Lille, 30 juillet 1828 — Auvers, 9 jánvier 1909

Le Dr Gachet est né à Lille, ancienne capitale de la Flandre française. Lille s'appelait Ryssel, en flamand, ce qui explique le pseudonyme Van Ryssel, adopté plus tard par le médecin-artiste.

Il fait ses premières études dans sa ville natale, puis vient à Paris en 1848, passe les bachots et prend ses premières inscriptions d'élève en médecine.

Après le coup d'Etat de 1851, un ami d'enfance, le peintre Amand Gautier, quitte les Ecoles Académiques de Lille pour l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, où il retrouve son compatriote. Ensemble, ils fréquentent la « Petite Bohême » et se rencontrent rue Hautefeuille, avec Murger, Schanne, Champfleury, Courbet, Chintreuil, Bresdin, Bonvin, et tant d'autres. Externe, il court les hôpitaux, particulièrement La Salpêtrière et Bicêtre.

Incité par plusieurs amis et parents médecins militaires, il part, soudain, passer le doctorat à Montpellier ; il y sympathise avec Alfred Bruyas et retrouve Champfleury et Courbet. Bref, en fin juin 1858, il en revient docteur, et ouvre un premier Cabinet médical, rue Montholon, qu'il transfert définitivement Faubourg Saint-Denis en 1863.

Peu après, il connaît Camille Pissarro, et par lui, dans la suite, rencontrera à peu près tous les autres futurs Impressionnistes.

Depuis toujours, l'Art est pour lui une *marotte* : il a déjà fait de nombreuses aquarelles, et peint quelques toiles.

En 1872, il achète la propriété d'Auvers, où il va pouvoir tout à son aise faire de l'eau-forte.

Il y reçoit surtout Guillaumin, Cézanne, Pissarro et plus tard Vincent Van Gogh, mais éclectique en art comme en médecine, il n'applique pas pour son compte l'ostracisme officiel qu'il combat âprement.

Enfin, après une existence mouvementée, laborieuse, consacrée à la Science et à l'Art, il s'éteignit à Auvers, au début de 1909.

Le rôle qu'il a joué auprès de tous les artistes qu'il a connus est considérable, au point qu'il nous est parfois difficile de l'imaginer. C'était pour tous un amateur, certes, mais c'était aussi un ami, un conseiller, un véritable camarade. Aux yeux de

la postérité, le peintre et le docteur ont disparu devant cette extraordinaire et attachante figure de l'ami des plus grands peintres de la fin du siècle.

*** 100. — La vieille route à Auvers.** PL. XXX

La route qui part du coin droit de la toile est construite à flanc de coteau et forme un large tournant pour disparaître derrière une chaumière au centre. On distingue quelques autres toitures enneigées en contrebas de la route, à gauche. L'horizon est coupé par la ligne de crête du coteau qui s'abaisse doucement de droite à gauche. Le ciel est gris et la neige couvre le sol par places.

Paul Van Ryssel, le Dr Gachet, pour être un amateur, n'est pas un peintre sans talent. Une œuvre comme celle-ci, peinte en 1878, selon M. Paul Gachet, montre que son style est personnel. C'est probablement de Pissarro qu'il est le plus voisin d'esprit, mais il n'est pas un imitateur.

Toile : H. 40 cm. ; L. 54 cm.

Signé et daté, en bas à droite : « P. Gachet 81 ».

(Selon M. Paul Gachet, ce tableau serait postdaté et aurait été peint en 1878.)

COLL. : Don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1954.

EXP. : Salon artistique de Niort, 1882.

BIBL. : Victor Doiteau, La curieuse figure du Dr Gachet, Aesculape 1923, p. 173.

MUSÉE DU LOUVRE.

DESSIN

*** 101. — Van Gogh sur son lit de mort.** PL. XXXI

Seule, la tête, reposant sur un oreiller, est esquissée en traits larges. Barbe et moustaches ont été rasées.

Ce croquis a été exécuté par le Dr Gachet dans la chambre mortuaire, à l'auberge Ravoux, le 29 juillet 1890. Par la suite, partant de ce dessin, le docteur devait exécuter une gravure (*cf.* nº 104).

Fusain sur papier blanc très jauni : H. 24 cm. ; L. 22,5 cm.

Le dessin régulier, inscrit dans le jaunissement du papier, semble indiquer que le dessin avait été posé sur une chaise cannée pendant l'opération de fixage du fusain.

Signé et daté, à droite : « VR » (enlacés) « 29 juillet 1890 *» « V. van Gogh ».*

COLL. : Don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

EXP. : Salon des Indépendants, Paris 1891.

BIBL. : Victor Doiteau, la curieuse figure du Dr Gachet, Aesculape 1923, p. 283 ; Victor Doiteau et Edgard Leroy, La folie de Van Gogh, Paris 1928, p. 129 ; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 12.

MUSÉE DU LOUVRE.

GRAVURES

*** 102. — Les vaches.**

Dans un pré paissent cinq vaches.

Cette gravure a été exécutée par P. Van Ryssel d'après un tableau de Jordaens conservé au musée de sa ville natale, Lille (cat. de 1893, nº 422). Van Gogh exécuta un tableau en s'inspirant de cette eau-forte (*cf.* nº 49).

H. 10 *cm. ; L.* 13,7 *cm.*

Signé, en bas à gauche, " P. van Ryssel scult ", à droite " Jordaens pinx " et d'un canard, marque de l'auteur, en haut, à droite.

Exécutée en 1873. 1er *et* 3e *état exposés.*

COLL. : Don de M. Paul Gachet à la Bibliothèque Nationale, 1952.

BIBL. Paul Gachet, Paul van Ryssel, le Dr Gachet graveur, Paris 1954, nº 6 ; Jean Adhémar et Jacques Lethère. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Inventaire du fonds français après 1800, t. VIII, Paris 1954, nº 6.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. CABINET DES MÉDAILLES.

*** 103. — La maison du Pendu, chemin creux à Auvers.**

Un chemin sinueux passe entre deux chaumières. Celle de droite, environnée d'arbustes, est entourée d'une petite barrière. De celle de gauche, on ne voit qu'un angle. Au fond, entre les deux maisons, une ligne de collines barre l'horizon.

C'est la même maison qui servit de motif à Cézanne, pour son célèbre tableau (*cf.* nº 10), mais sous un angle légèrement différent.

H. 10 *cm.* ; *L.* 13,5 *cm.*

Signé, d'un canard, marque de l'auteur, en haut à droite.

Exécuté en 1873. 1er *et* 2me *état exposés.*

Coll. : Don de M. Paul Gachet à la Bibliothèque Nationale, 1952.

Bibl. : Paul Gachet, Paul van Ryssel, le Dr Gachet graveur, Paris 1954, nº 9 (rep.). J. Adhémar et J. Lethère, op. cit., nº 9.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

*** 104. — Vincent Van Gogh à son lit de mort.**

Le premier et le neuvième et dernier état de cette gravure sont exposés ici. Paul Van Ryssel exécuta cette gravure d'après le croquis qu'il avait pris le 29 juillet 1890 dans la chambre mortuaire (*cf.* nº 101).

H. 12,2 *cm.* ; *L.* 16,9 *cm.*

Exécuté en 1890.

Signé, à gauche, "VR" avec la mention à droite "Vincent van Gogh 1890 *".*

Coll. : Don de M. Paul Gachet à la Bibliothèque Nationale, 1952.

Bibl. : Paul Gachet, Paul van Ryssel, le Dr Gachet graveur, Paris 1954, nº 55 J. Adhémar et J. Lethère, op. cit., nº 58.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.

ALFRED SISLEY

Paris, 30 octobre 1839 — Moret-sur-Loing, 29 janvier 1899

Comme ses amis de l'atelier de Gleyre, Renoir et Monet, Sisley entretient des relations amicales avec Pissarro, connaît certainement le Dr Gachet et plus encore Eugène Murer qui l'aide souvent. Il est présent dans cette exposition, grâce à la générosité de M. Paul Gachet qui fit don au Louvre de l'une de ses toiles, mais s'il est peut-être venu à Auvers, il ne semble pas qu'il y ait peint.

* 105. — **Le canal Saint-Martin.**

Les eaux du canal dans lesquelles se reflètent le ciel bleu et les nuages roses emplissent tout le premier plan. A gauche, le quai est bordé d'arbres plantés devant une rangée de maisons. Derrière l'écluse qui borne le canal se profilent les silhouettes bleutées de quelques édifices et à droite quelques maisons sont rosies par le soleil couchant.

Cette œuvre, datée de 1870, montre combien Sisley fut precoce à éprouver la sensation impressionniste. L'étude des jeux de lumière se reflétant dans l'eau, en scintillements multiples, est ici poussée très avant, grâce à l'usage de petites touches juxtaposées. A la même époque, Monet n'est pas encore arrivé à une telle délicatesse de touche et de tonalités.

Toile : H. 50 cm. ; L. 65 cm.

Signé et daté, en bas à droite : « A. Sisley 1870 ».

Coll. : Dr Gachet ; don de M. Paul Gachet au Musée du Louvre, 1951.

Exp. : Salon de 1870, cat. nº 2651.

Bibl. : Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art, Paris 1952, p. 27 et Pl. II.

MUSÉE DU LOUVRE.

VICTOR VIGNON

Villers-Cotterèts, 25 décembre 1847 — Meulan, mars 1909

Vignon s'était formé à l'école de Corot, mais il s'était lié à Paris avec Pissarro et Cézanne et suivit bientôt le mouvement impressionniste dont on pourrait dire qu'il est un des « petits maîtres ». Peut-être sur l'instigation de ses amis, il alla travailler à Auvers et dans la région vers les années 1880-1885. Son œuvre s'apparente très directement à celle de Pissarro à qui il doit le goût des paysages calmes et des ciels sereins.

106. — **La plaine de Parmain.**

Sur une vaste plaine cultivée où passe un chemin de terre qui se dirige vers la gauche, se dresse un arbre isolé vers la droite.

La plaine de Parmain est située à une dizaine de kilomètres au nord d'Auvers, entre Valmondois et Parmain.

Toile : H. 46 cm. ; L. 55 cm.

Signé, en bas à gauche : « Victor Vignon ».

Coll. : Mme veuve Denis, Paris.

Exp. : Rétrospective Victor Vignon, galerie Bernheim Jeune, Paris 1921, cat. nº 7 ; Le paysage français de Corot à nos jours, galerie Charpentier, Paris 1942, cat. nº 187.

Bibl. : Edmond-H. Zeiger-Viallet, Le centenaire de la naissance de Victor Vignon, Journal de Montreux, 29 septembre 1947.

MADAME AMBRO C.-P. ZEIGER-VIALLET, PARIS.

107. — **Paysage à Auvers.**

Un chemin descend vers un groupe de maisons situé à gauche au pied d'une côte qui barre l'horizon.

Ce paysage est très caractéristique de la région d'Auvers. Il rappelle les sites de la *Maison du Pendu* (*cf* nº 10) ou des *Toits rouges* (*cf.* nº 92) Mais le souci apporté à l'indication des ombres fines des arbres, la simplicité de la composition, la touche à peine empâtée sont plus voisins de l'art de Pissarro que de celui de Cézanne.

Toile : H. 33 cm. ; L. 41 cm.

Signé, en bas à gauche : « Claude Vignon ».

Coll. : Don de MM. Bernheim Jeune au Musée National du Luxembourg.

MUSÉE DU LOUVRE.

108. — **Chemin des Frileuses à Evecquemont.**

Un chemin de terre, à droite, s'enfonce vers l'arrière-plan entre deux champs. A droite, quatre arbres groupés mêlent leurs feuillages.

Cette œuvre a été peinte à Evecquemont, village voisin de Meulan, au sud-ouest d'Auvers (à environ vingt-cinq kilomètres). Mais la composition et la technique de ce tableau sont très voisines de celles des œuvres exécutées à Auvers.

Toile : H. 46 cm. ; L. 65 cm.

Signé, en bas à droite : « V. Vignon ».

Coll. : Galerie Georges Petit ; vente à l'Hôtel Drouot, Paris 20 juin 1947, cat. nº 30 ; André Kahn, Paris ; don de M. André Kahn au Musée du Louvre, 1953.

MUSÉE DU LOUVRE.

MAURICE DE VLAMINCK

Né à Paris, le 4 avril 1873.

C'est entre les années 1920 et 1925 que Vlaminck travaille à Auvers-sur-Oise. Il y habite une petite maison et peint de nombreux motifs de la région, le village, la plaine environnante ou encore les environs de Valmondois. C'est l'époque où son art, abandonnant le fauvisme de ses premières années, revient à une conception plus classique et plus modérée.

109. — **La gare d'Auvers-sur-Oise.**

Le bâtiment de la gare se dresse au centre de la composition, légèrement de trois-quarts, présentant le mur qui porte l'inscription « Auvers-sur-Oise ». A gauche, on distingue un train arrêté et, à droite, la place où passent quelques personnages.

Le choix du site, la facture de la toile semblent vouloir exprimer une médiocrité amère. Comme l'écrit M. Pierre Mac Orlan, Vlaminck se complaît alors à la peinture des « havres sans joie ».

Toile : H. 46 *cm. ; L.* 55 *cm.*

Signé et daté, en bas à droite : « *Vlaminck* 1923 ».

COLL. : Acquis du peintre.

EXP. : Kunsthalle, Bâle 1938 ; Les environs de Paris, château de Sceaux 1951, cat. nº 128 (rep.).

BIBL. : Florent Fels, V., Paris 1928, rep. 140 ; Pierre Mac Orlan, V., Paris 1947, p. 5 et pl. XI.

M. LE Dr A. ROUDINESCO, PARIS.

SOUVENIRS DE CÉZANNE

BIBL. : Pour les souvenirs de Cézanne comme pour ceux de Van Gogh, *cf.* Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, nº spécial de l'Amour de l'Art (publié sous la direction de M. Germain Bazin avec des études de MM. André Malraux et Michel Florisoone), Paris 1952 et Paul Gachet, Souvenirs de Cézanne et de Van Gogh, Auvers 1873-1890, Paris 1953.

* 110. — **Palette pliante.**

Cette palette fut prêtée par le Dr Gachet à Cézanne pour peindre *Une moderne Olympia* (*cf.* nº 8). Elle servit encore à l'artiste à diverses reprises quand il travaillait à la maison du docteur : aussi, les couleurs sont-elles superposées et difficilement identifiables.

Environ 33,5 *cm.* × 24 *cm.*

* 111. — **Grand vase en faïence de Delft.**

C'est le vase qui servit à dresser le bouquet de *Dahlias* de l'ancienne collection Camondo (*cf.* nº 14).

Décor en camaïeu bleu sur fond blanc.
H. 25 *cm.* ; *D. maximum* 17 *cm.*

* 112. — **Petit vase en faïence de Delft.**

C'est le « petit Delft » qui servit trois fois à Cézanne pour composer des bouquets : *le Bouquet au petit Delft*, de l'ancienne collection de M. Paul Gachet, maintenant au Louvre (*cf.*nº 7), *les Géraniums et coréopsis*, de l'ancienne collection Bernheim de Villers (*cf.* L. Venturi, C., 1936, nº 180) ; enfin, la toile qui appartînt à l'épicier de Pontoise, Rondest.

Décor en camaïeu bleu sur fond blanc.
H. 11 *cm.* ; *D. maximum*, 8 *cm.*
Porte la marque de van Eenhoorn.

* 113. — **Vase dit d'Urbino.**

Cézanne a peint ce vase avec quelques pommes disposées sur un linge (*cf.* L. Venturi, *op. cit.* nº 189). Il avait d'abord esquissé sa composition dans une perspective classique, frontale, et abandonna ce projet pour adopter, dans la toile achevée, une vue légèrement plongeante.

Décor en quatre tons (bleu, vert, jaune et ocre) :
Un médaillon au milieu d'arabesques.
Fabrique sicilienne. L'appellation « vase d'Urbino » date de l'époque où Cézanne peignit le vase : elle est en fait erronée.
H. 16,5 *cm. ; D. maximum :* 14 *cm.*

*** 114. — Cruche en grès gris.**

Elle figure dans *le Bouquet au dahlia jaune* (*cf.* n° 4), mais sa silhouette apparaît aussi dans le dessin *la Morsure* (*cf.* n° 19). C'est en effet dans cette cruche que le docteur mettait l'eau destinée à laver le cuivre pour arrêter l'effet de l'acide.

Décor bleuté.
H. 33 *cm. ; D. maximum :* 21 *cm.*

*** 115. — Pichet en grès gris.**

C'est l'un des éléments, avec les deux numéros suivants de la *Nature morte* de l'ancienne collection Jacques Doucet (*cf.* L. Venturi, *op. cit.* n° 185). Les éléments constitutifs de la composition de ce tableau ont été groupés dans une photographie publiée par l' « Amour de l'Art » (*op. cit.* sopra), qui reconstitue ainsi le modèle d'après lequel Cézanne a travaillé.

Grès gris, rehaussé d'émail bleu.
H. 21,5 *cm. ; D. maximum :* 14,5 *cm.*

*** 116. — Couteau de table.**

Ce vieux couteau, qui a servi pour la composition de la *Nature morte* de l'ancienne collection Jacques Doucet, a souvent été utilisé dans des compositions analogues, — lui ou son pareil, — où il est un moyen commode de souligner une direction dans l'espace.

*** 117. — Verre à alvéoles.**

C'est un élément de la composition de la *Nature morte* de l'ancienne collection Jacques Doucet où figure aussi les deux numéros précédents. Quelques années plus tard, Van Gogh esquissa sa silhouette dans un croquis (*cf.* J.-B. de La Faille, L'œuvre de V.v.G., Paris 1928, t. III, n° 1650).

Origine flamande (?).
H. 16 *cm. ; D. maximum :* 9,5 *cm.*

SOUVENIRS DE VAN GOGH

(Voir aussi le nº * 117).

*** 118. — Affiche du restaurant Segatori.**

Van Gogh fréquenta, durant son séjour parisien (février 1886-février 1888), le restaurant tenu par Agostina Segatori, un ancien modèle, avec laquelle il eut peut-être une liaison passagère. D'abord installé 27, rue de Richelieu, ce restaurant fut transféré 62, boulevard de Clichy. Il était fréquenté par de nombreux artistes.

Durant l'été de 1887, quelques toiles de Van Gogh furent exposées dans la salle du boulevard de Clichy, avec des œuvres de Anquetin et Lautrec.

H. 71,5 cm. ; L. 61,5 cm.
Imprimé en trois couleurs.
Inscriptions en plusieurs couleurs :
« Au tambourin.
Goutez l'incomparable timbale bolonaise brevetée à 5 fr. 50, 15 fr. et 30 fr.
Vins et liqueurs étrangers.
Prix réduits,
27, rue de Richelieu, 27.
Signé, à gauche : « L. Chéret ».

*** 119. — Tambourin.**

La salle du restaurant de la Segatori était décorée d'une série de tambourins peints par des artistes amis de la maison : ce qui justifiait ainsi son nom, « Au Tambourin ». Celui-ci est l'un d'entre eux.

D. : 36,5 cm.
Peint à l'huile sur parchemin. Signé et daté, en bas à doite : « H. Tode 1886 ».

* 120. — **Trois bambous taillés.**

C'est par admiration pour le Japon que Van Gogh avait adopté pour dessiner des bambous taillés. Si cette méthode se révéla, à l'usage, assez pratique, elle n'en est pas moins inusitée au Japon.

* 121. — **Tubes de couleurs.**

Ce sont quatre tubes de couleurs qui servirent à Van Gogh à Auvers ; trois tubes de jaune de chrome nº 2 et un de laque géranium, fabriqués par Tasset et Lhote.

* 122. — **Pot en étain.**

Dans le même dessin où Van Gogh a crayonné le verre à alvéoles (*cf.* nº 117) figure aussi ce pot.

H. 18 *cm*

* 123. — **Casquette.**

C'est la casquette blanche que portait le Dr Gachet lorsqu'il posa pour son portrait devant Van Gogh (*cf.* nº 46 et la première version de la collection Kramarsky de New-York, J.-B. de La Faille, V.v.G., Paris 1939, nº 752).

* 124. — **Vase en grès japonais.**

C'est peut-être l'admiration de Van Gogh pour tout ce qui touchait au Japon qui lui fit choisir ce vase, parmi d'autres, pour dresser un bouquet de *Roses et anémones* (*cf.* nº 50).

H. 28,5 *cm.* ; *D. maximum* : 9 *cm.*

Fond bleuté, décoré d'une branche de fleurs et de deux oiseaux exécutés en six tons.

* 125. — **Palette.**

Le dimanche 29 juin 1890, Van Gogh vint achever le *Portrait de Mademoiselle Gachet au piano* (Musée de Bâle, *cf.* J.-B. de La Faille, V.v.G., 1939, nº 769), qu'il avait commencé la veille. Il avait oublié sa palette et ce fut le docteur qui lui en prêta une, celle-ci. On y reconnaît encore, entre autres couleurs, le chrome foncé, le bleu de Prusse et la laque géranium.

Environ 35 × 27 *cm.*

Bibl. : *op. cit.* sopra et Paul Gachet, Van Gogh à Auvers, Histoire d'un tableau, Paris 1953 ; rep. en couleurs, l'Amour de l'Art, *op. cit.*

* 126. — **Crépons japonais.**

Van Gogh affichait volontiers dans sa chambre quelques-unes des estampes japonaises qu'il avait pu réunir ou même des reproductions d'œuvres japonaises. Ces crépons se trouvaient dans la chambre qu'il habitait à Auvers (c'est ce que signifie l'inscription en japonais écrite plus tard par M. Paul Gachet sur le fond doré) et ils furent offerts par Théo Van Gogh à M. Paul Gachet.

Deux crépons découpés sont assemblés sur un fond doré. Ils représentent une femme portant un enfant et le second une femme accompagnée d'une fillette. Inscription en japonais, tracée à l'encre de Chine, à droite et en bas à gauche.

SCULPTURES

*** 127. — Philippe Solari (1840-1906) - Autoportrait.**

Cézanne avait apporté ce médaillon à Auvers. Il lui avait été donné par l'auteur, son ami d'enfance. Dans le voyage, il fut brisé et c'est brisé qu'il l'a peint dans la nature morte intitulée *Les accessoires de Cézanne* (*cf.* n° 3). Puis, il offrit le médaillon au Dr Gachet qui le reconstitua tel qu'il est encore maintenant.

Plâtre : D. 25 cm.
Signé, à gauche : « Ppe Solari 1870 ».

*** 128. — L. Van Ryssel (M. Paul Gachet fils) (né en 1873) - Médaillon de Van Gogh.**

Le visage se détache en fort relief, de trois quarts à gauche, sur le fond en forme de cuvette.

C'est l'autoportrait qui faisait autrefois partie des collections du Dr Gachet (*cf.* n° 42) qui a servi ici de modèle. Le docteur souhaitait élever un monument à la mémoire de Van Gogh, et c'est dans ce but qu'il avait demandé à son fils, M. Paul Gachet, l'artiste L. Van Ryssel, de modeler un médaillon de Van Gogh. Malheureusement, si le médaillon fut sculpté, le projet de monument ne put jamais être réalisé.

Bronze. Demi-relief. D. 40 cm.
Signé « L. van Ryssel ». Inscriptions de chaque côtés du visage « Van Gogh 1853-1890 ».

BIBL. : Victor Doiteau, La curieuse figure du Dr Gachet, Aesculape 1924, pp. 7-8 ; Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Dr Gachet, n° spécial de l'Amour de l'Art 1952, p. 11.

*** 129. — Constant Thomsen - Portrait de M. Paul Gachet.**

Le fils du Dr Gachet, M. Paul Gachet, peintre et sculpteur sous le nom de L. Van Ryssel, est le généreux donateur du Musée du Louvre de tant de chefs-d'œuvre exécutés à Auvers, qui figurent dans la présente exposition.

Plâtre : D. 33 cm.
Signé et daté, à droite : « C. Thomsen, 1905 ».

DESSINS DOCUMENTAIRES

* 130. — **Bourgeois - Portrait d'Ernest Hoschedé.**

Ernest Hoschedé fut un des premiers amateurs des Impressionnistes. Il fréquentait les réunions des peintres au café Guerbois, à la Nouvelle-Athènes, au restaurant Segatori. Sa veuve devait épouser Monet en secondes noces.

Crayon noir sur papier jauni : H. 15 cm. ; L. 16,5 cm.
Daté, en bas à gauche : « 5/2-90 ».

* 131. — **Amand Gautier (1825-1894) - Portrait du Dr Gachet.**

Condisciple à Lille de Paul-Ferdinand Gachet, Amand Gautier a certainement beaucoup contribué à l'orientation des goûts artistiques de son ami. Lorsqu'ils se retrouvent à Paris, en 1851, il lui fait connaître Courbet et Meryon et l'introduit dans les cafés fréquentés par les artistes où bientôt il devait rencontrer les futurs impressionnistes. Ce portrait du docteur, souvenir d'un dîner commun, date de leur jeunesse, au temps où Paul Gachet n'était encore qu'externe des hôpitaux de Paris.

Mine de plomb sur papier blanc : H. 21 cm. ; L. 12 cm.
Au verso, on lit l'inscription suivante :
« *Paris, le 5 juin 1856, nous dinons ensemble. P. Gachet.*
Anticipé sur mon paradis futur. E. Delrue.
J'espère que nous nous reverrons à pareille époque si-ce n'est plus tôt. Gautier. »

* 132. — **C. Léandre (1862-1930) - Portrait charge du Dr Gachet.**

Cette amusante caricature fut exécutée vers 1877 chez le peintre Emile Bin, maire du XVIIIe arrondissement, qui était très lié avec le Dr Gachet.

Mine de plomb sur papier gris : H. 19,5 cm. ; L. 14,5 cm.
Signé, à gauche : « *C. Léandre* ».

* 133. — **Pierre Outin (1840-1899) - Portrait d'Eugène Murer.**

Le pâtissier peintre est ici représenté au temps de sa jeunesse, lorsqu'il commence seulement à prendre contact avec les milieux artistiques, au moment où la littérature l'attire plus que la peinture.

Crayon noir rehaussé de blanc sur papier jaunâtre.
H. 23 *cm. ; L.* 18 *cm.*
Signé et daté, à droite : « *P. Outin* 1864 ».

EMILE BERNARD

Lille 1868 — Paris 1941

* 134. — **Portrait de Monsieur Paul Gachet.**

De profil droit, la tête levée, il regarde vers le haut.

C'est le portrait du généreux donateur qui a offert au Musée d'Art Moderne, aux Musée des Beaux Arts de Lille et à la Bibliothèque Nationale tant d'œuvres importantes. Il a été peint par son ami Emile Bernard qui fut si intimement lié avec les peintres amis du Docteur Gachet, Cézanne et Van Gogh.

Toile : H. 40 cm. ; L. 32 cm.

Signé et daté, au revers de la toile, " A mon ami et compatriote, Paul Gachet, Emile Bernard, 1926 ".

Coll. : Don de M. Paul Gachet au Musée National d'Art Moderne.

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE.

DAUBIGNY

La neige

Pl. I

CONSTANTIN GUYS — Dans la rue

CÉZANNE

Les accessoires de Cézanne

CÉZANNE — Bouquet au dahlia jaune

CÉZANNE

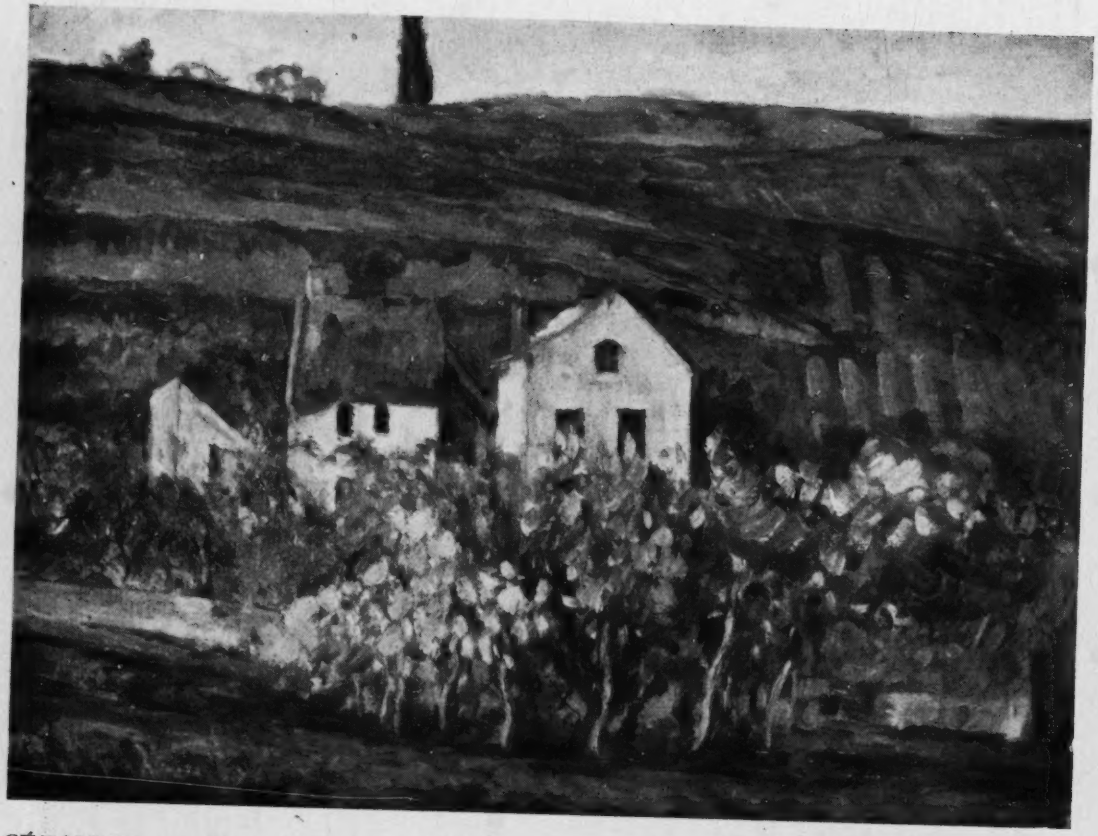
Carrefour de la rue Rémy à Auvers

CÉZANNE

Pommes vertes

CÉZANNE

by courtesy of the Art Institute of Chicago
Vue d'Auvers



CÉZANNE

Petites maisons à Auvers

GUILLAUMIN

Péniches sur la Seine à Bercy

PISSARRO

Chataigniers à Louveciennes

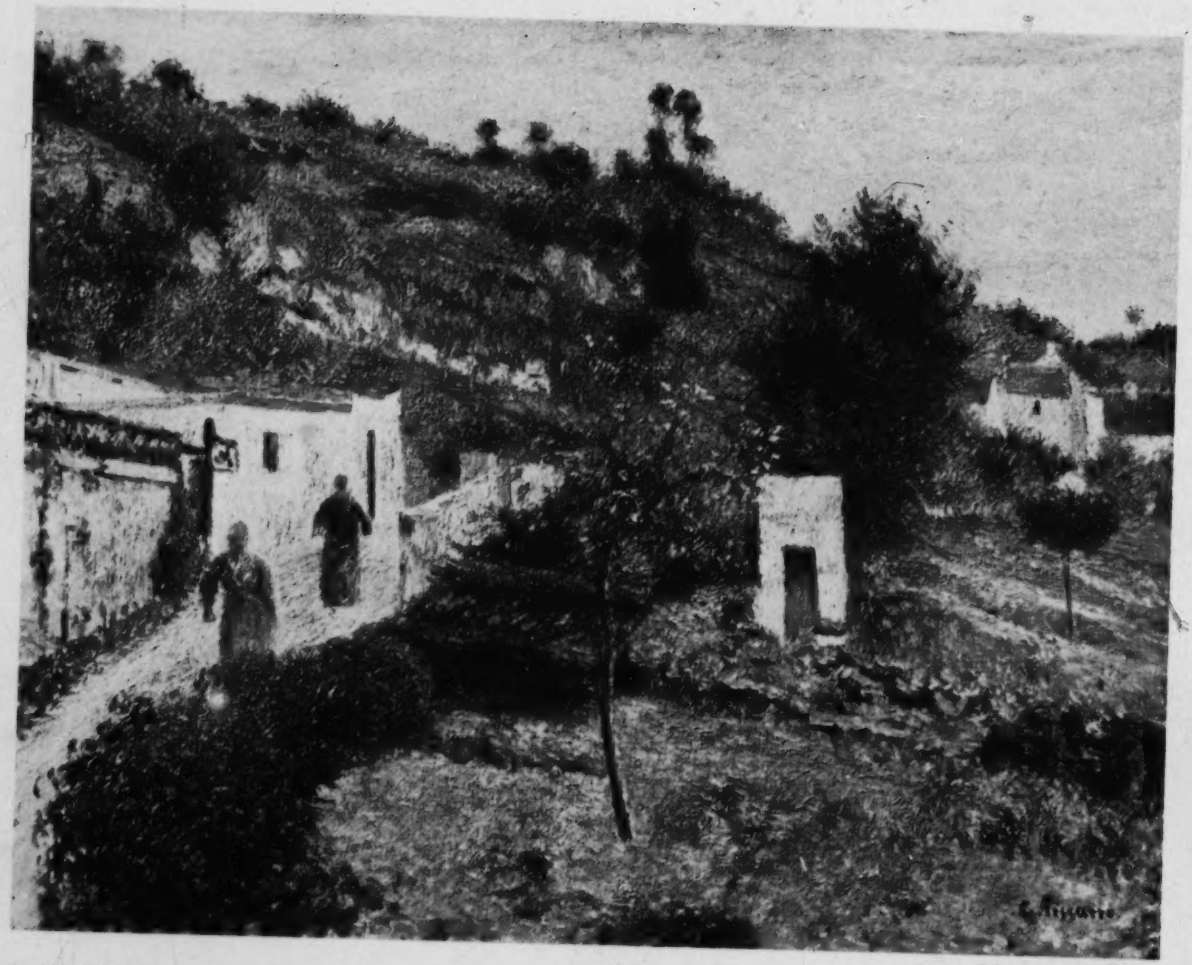
PISSARRO

by courtesy of Wildenstein & Co, Inc.
Chemin de l'Hermitage

PISSARRO — **Portrait de Cézanne**

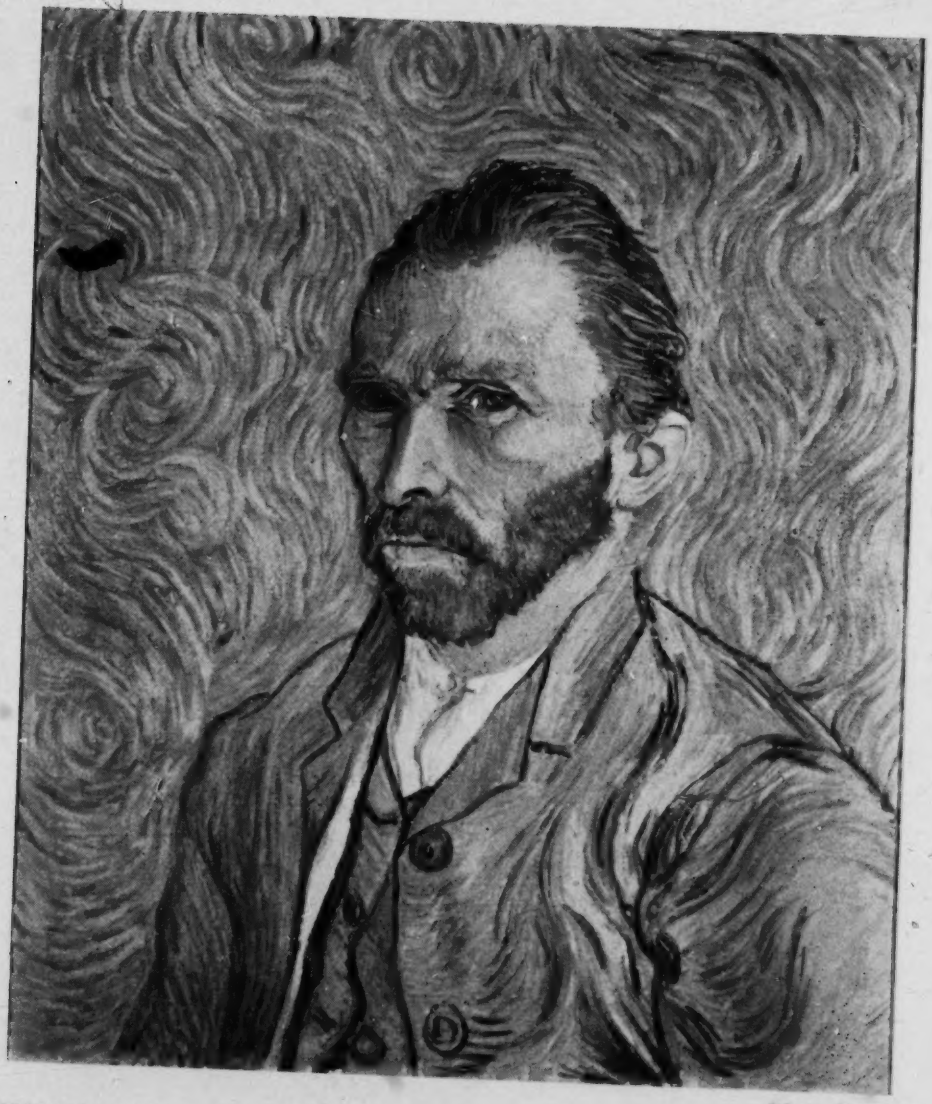
PISSARRO

Photo Durand Ruel
Chaumières à Auvers



PISSARRO

Photo A. Frequin
Les coteaux d'Auvers



VAN GOGH

Photo Bulloz
Portrait de l'Artiste

VAN GOGH — Dans le jardin du docteur Gachet

VAN GOGH

Mademoiselle Gachet au jardin

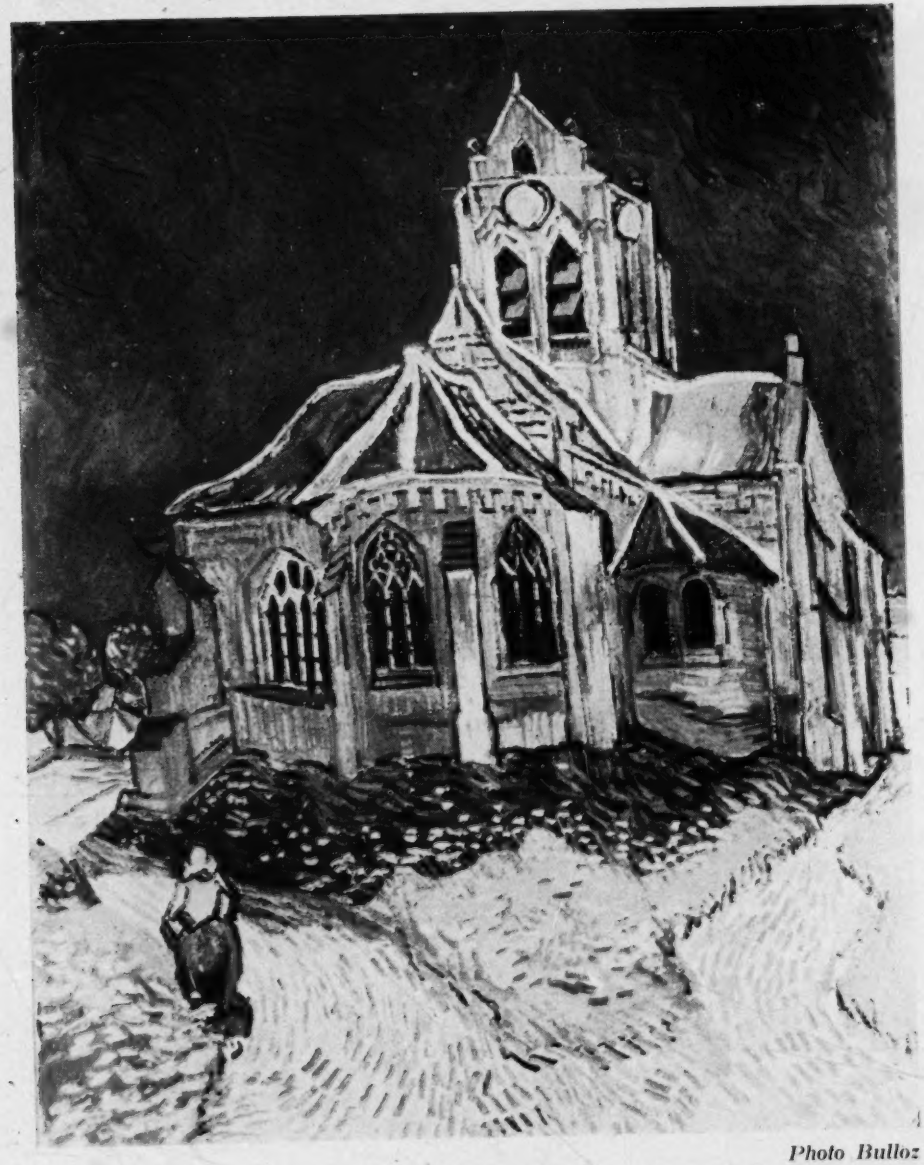


Photo Bulloz
L'église d'Auvers

VAN GOGH

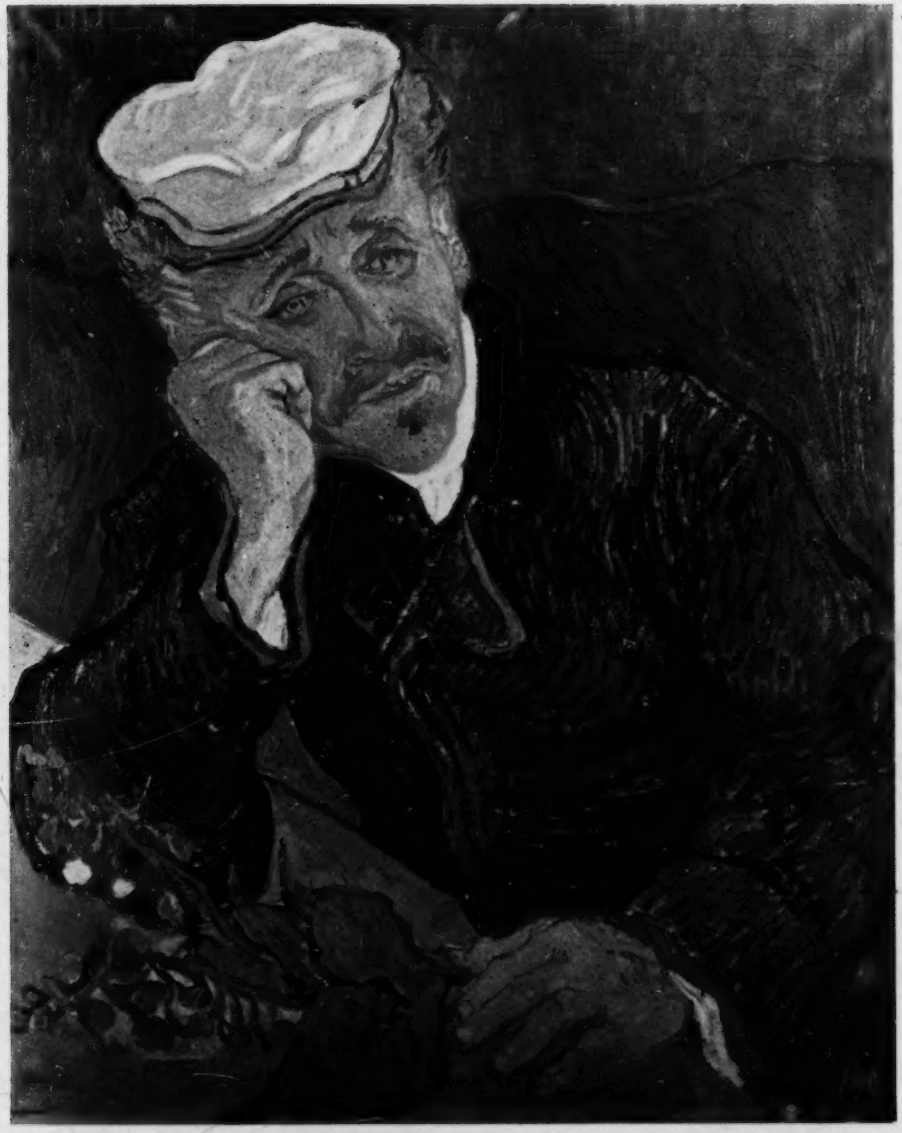


Photo Bulloz

VAN GOGH — Portrait du docteur Gachet

VAN GOGH

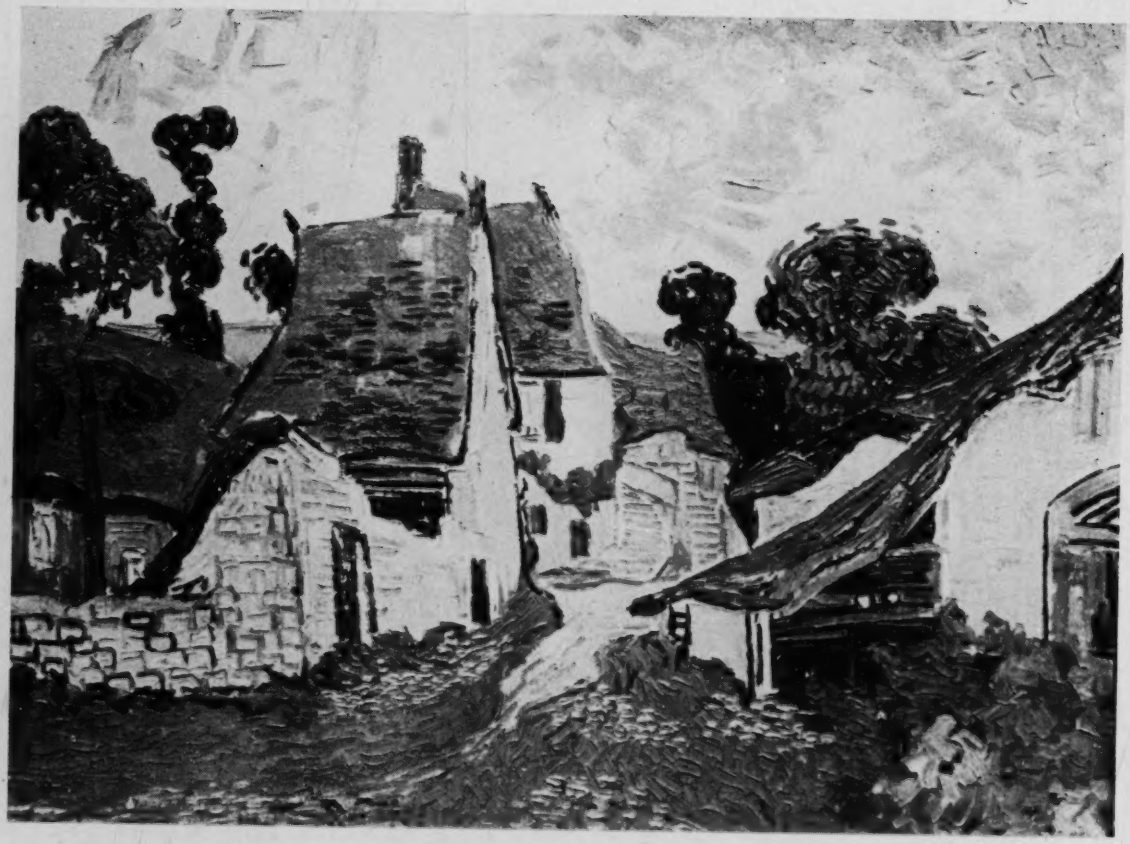
Chaumes à Cordeville

VAN GOGH

Roses et anémones

VAN GOGH

Les deux fillettes



VAN GOGH

Rue à Auvers

Pl. XXIII

VAN GOGH

La maison du père Pilon

VAN GOGH

Photo Vizzavona
L'escalier d'Auvers

VAN GOGH

Photo Vizzavona
Trois arbres

VAN GOGH

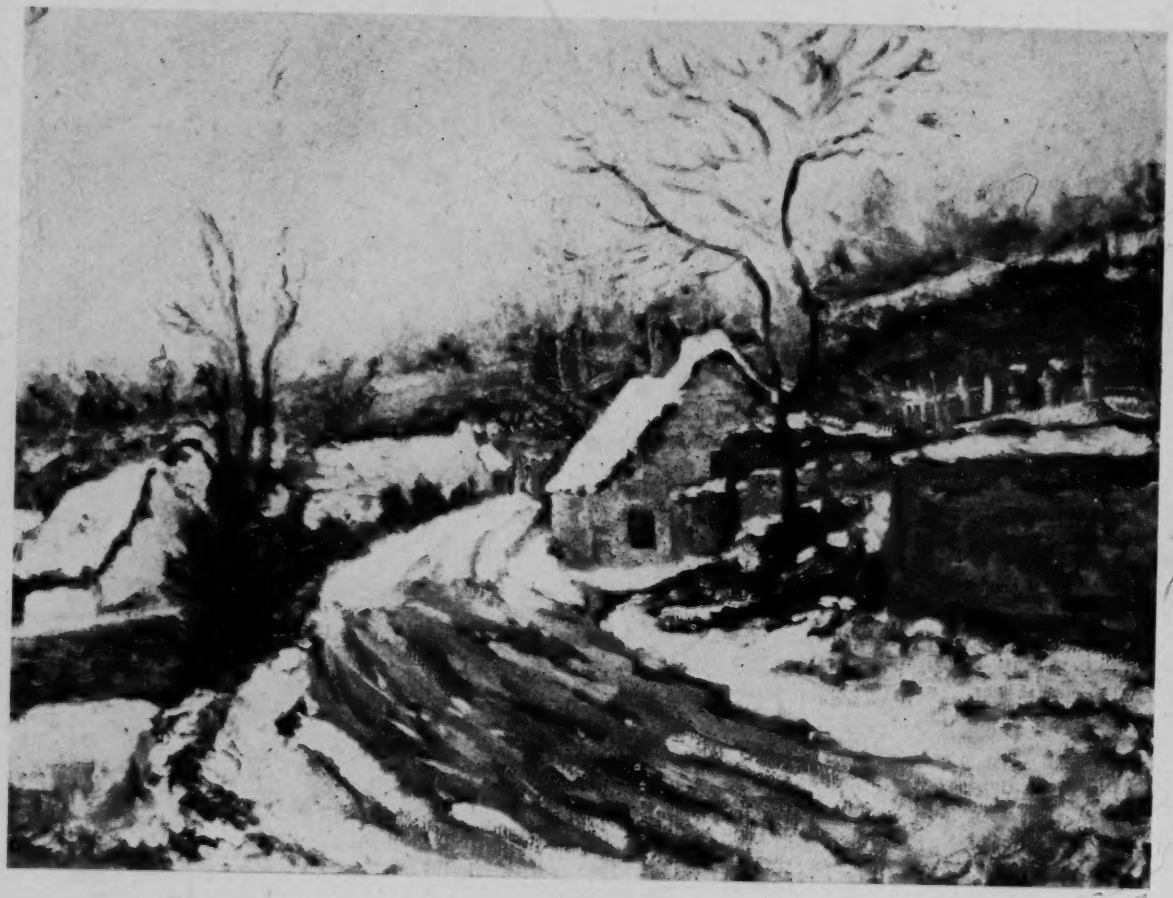
Photo Vizzavona
Champs sous un ciel bleu

VAN GOGH

La ferme du père Eloi

VAN GOGH

Paysage boisé



P. VAN RYSSEL (le Dr. Gachet)

La vieille route à Auvers

P. VAN RYSSEL (le Dr. Gachet)

Photo Vizzavona
Van Gogh sur son lit de mort

N. GOENEUTTE — **Portrait du Docteur Gachet**